This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

4. b. 11

PRÉCIS

D'UNE

THÉORIE DES RHYTHMES

PREMIÈRE PARTIE

PAR

LOUIS BENLŒW

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE DIJON

PARIS
LIBBRAIRIE DE A. FRANCK
67, RUE RICHELIEU

LEIPZIG
A. FRANK'SCHE VERLAGSHANDLUNG
(ALB. L. HEROLD)

1862

RHYTHMES FRANÇAIS

ET

RHYTHMES LATINS

POUR SERVIR

D'APPENDICE AUX TRAITÉS DE RHÉTORIQUE

PAR

LOUIS BENLŒW

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE DIJON

PARIS
LIBRAIRIE DE A. FRANCK
67, RUE RICHELIEU

LEIPZIG
A. FRANCK'SCHE VERLAGSHANDLUNG
(ALB. L. HEROLD)

1862

A M. Désiré Nisard

de l'Académie française

Je suis heureux de vous offrir cet ouvrage, Monsieur, à vous qui n'avez pas craint jadis de défendre seul contre les ambitions des novateurs littéraires la supériorité du grand siècle, et qui aujourd'hui, au sein du haut établissement que vous dirigez, veillez avec tant d'autorité au maintien de ces belles études classiques, faites plus que toute autre chose pour fortifier les traditions des meilleurs et des plus beaux esprits de notre nation. L'antiquité grecque et latine est une des sources vives où se renouvelle incessamment la séve de notre langue vieillissante. C'est pourquoi il importe que les générations à venir soient élevées par des maîtres formés à cette saine et forte école.

L'enseignement des langues anciennes ne saurait donc être ni trop complet ni trop approfondi. C'est là votre pensée intime, Monsieur, et j'ai cru aller au-devant d'elle en vous présentant aujourd'hui la première partie d'un volume qui traite d'un sujet négligé dans nos lycées et dans nos facultés. Je voudrais démontrer entre autres choses que les odes de Pindare renferment de nobles et magnifiques harmonies, et non pas seulement une prose agréablement cadencée; mais auparavant je voudrais faire connaître mieux qu'on ne l'a fait encore la structure du vers latin, et même celle du vers français. Cette prétention peut sembler outrecuidante de ma part; cependant, me fussé-je trompé de route, ce que je ne crois pas, j'oserais espérer encore que votre bienveillance me restera acquise : vous savez, Monsieur, que je suis avant tout un homme de bonne volonté et de « bonne foi ».

Vous trouverez dans les pages qui suivent quelques nouveautés

qui pourront vous paraître hardies. Pourtant mon intention n'a pas été de « faire du nouveau ». Loin de là. Les doctrines que j'expose sont connues en Allemagne, et développées dans bien des livres gros et petits. J'ai essayé d'y mettre, avec quelques-unes de mes idées, un peu de la clarté et de la précision de la pensée française ; la matière étant difficile et compliquée, je ne me flatte pas d'avoir réussi partout. Souvent je n'ai eu qu'à me citer et à me copier moi-même, nécessité fâcheuse à laquelle je n'ai pu assez me soustraire. Bien des points de la première partie ont été élucidés dans mon *Accentuation des langues indo-européennes* et dans la *Théorie générale de l'accentuation latine* que j'ai publiée avec la collaboration du savant commentateur d'*Eschyle*, mon camarade Henri Weil, de Besançon. En général je n'ai emprunté à ce dernier livre que ce qui m'appartenait ; le travail de mon ami m'a fourni huit pages importantes (p. 62-70) que je lui restitue ici publiquement. Dans la seconde partie, qui traite des rhythmes grecs, je reproduis la substance des ouvrages de MM. Rossbach et Westphal, et dans la troisième, qui embrasse les rhythmes des peuples du Nord et de l'Asie, j'ai eu aussi recours aux savants les plus compétents. Enfin, je me suis efforcé de faire un livre qui, en comblant une lacune dans notre enseignement, puisse être consulté avec fruit par nos professeurs et nos licenciés, et dont les parties élémentaires soient à la portée même de nos bons élèves de rhétorique. J'ai voulu être utile, rien de plus. Un tel livre, je le sens bien, n'est pas fait pour la foule, il n'est pas fait non plus pour ces esprits trop délicats qui jugent *naso adunco*, et même rejettent avec dégoût tout ce qui de près ou de loin ressemble à l'érudition. Qu'y faire? Dédaigner tous ces dédains, si je puis espérer votre approbation.

Agréez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus respectueux.

LOUIS BENLŒW.

La question des rhythmes est une question à peu près nouvelle en France. Quoique dans les derniers temps plusieurs savants aient écrit sur la prosodie française, sur la construction des vers grecs et latins (1), il n'existe encore aujourd'hui aucun ouvrage complet et faisant autorité sur ces matières, aussi difficiles que delicates. C'est de cet inconvénient que parut frappé en 1855 feu M. Fortoul, alors ministre de l'instruction publique en France, quand, en examinant les phases parcourues dans notre pays par la poésie et les beaux-arts, il rencontra cette question sur son chemin. Ayant su que je m'en étais occupé beaucoup, et que je l'avais étudiée dans les universités de l'Allemagne sous des hommes tels que Auguste Boeckh et Godefroy Hermann, M. Fortoul me manda à Paris, et me chargea de présenter dans le plus bref

(1) Nous citerons surtout les ouvrages si importants et si considérables de M. Vincent, membre de l'Institut.

délai un résumé succinct de l'histoire des rhythmes. Mais, malgré ma diligence et tout en m'efforçant de condenser dans quelques pages la substance de bien des volumes, le temps s'écoula. Le premier mémoire fut suivi d'un second, le second d'un troisième. Sur ces entrefaites, M. Fortoul mourut. Je fis connaître à Son Exc. M. Rouland le point où en étaient arrivés mes travaux, et, encouragé par lui, je les repris avec ardeur et je terminai l'ouvrage. Cet ouvrage va être livré sous peu à la publicité. Je ne prétends pas en faire aujourd'hui devant cette docte assemblée l'analyse même sommaire. Je me bornerai à lui soumettre une courte introduction, dans laquelle j'ai essayé d'exposer la nature de la question dont M. Fortoul m'avait demandé la solution.

VUE GÉNÉRALE DU SUJET

Lu à la Sorbonne dans la séance publique des sociétés savantes du 3 novembre 1861 (section d'histoire et de philologie; président, M. Amédée Thierry).

L'histoire des rhythmes se rattache intimement au développement des langues; celles-ci nous indiquent comme par un calque la marche de l'esprit humain. En les examinant de près, en étudiant leurs évolutions successives, on y reconnaît un progrès incessant de la complication à la clarté, de la synthèse à l'analyse, d'un système de formes riches, pleines, harmonieuses, œuvre de l'instinct et d'une imagination puissante, à la constitution presque algébrique de la parole et de la phrase. Le progrès se manifeste plus particulièrement dans les phases qu'ont dû traverser les idiomes les plus parfaits du globe, désignés par le nom d'indo-européens; on en trouve des traces non équivoques dans les langues sémitiques, et le chinois même, malgré son organisme original et son apparente immobilité, n'a pu s'y soustraire complétement. Si nous appliquons ce contraste de la synthèse et de l'analyse, ou, pour parler d'une manière plus générale, de l'instinct et de la raison, qui éclate dans les langues, aux différentes époques de l'histoire

de notre race, il s'appellera jeunesse et maturité; si nous l'appliquons aux religions, aux philosophies, aux idées, qui ont régné jadis et qui règnent maintenant, il s'appellera matérialisme et spiritualisme. Si nous le recherchons dans la forme qu'ont revêtue autrefois la poésie et la littérature, dans les harmonies du langage humain, dans les rhythmes du vers et de la belle prose, il se reproduira dans les principes opposés de la quantité prosodique et de l'accentuation.

La quantité indique la durée, le poids des syllabes; elle forme avec la *qualité* des *sons* (1), le corps du mot, comme l'accent en forme l'âme. L'accent est le représentant de son unité ; il est cet éclair qui éclate sur une de ses syllabes, mais qui illumine toutes les autres de son reflet. Comme la matière et l'esprit, quoique opposés, coexistent pourtant dans l'homme, de même la quantité et l'accent, quoique ce soient des principes contraires, coexistent dans la même langue, dans le même mot. Nous ne pouvons nous figurer un mot, quelque peu étendu, quelque faible qu'on le suppose, qui ne soit mesuré par le temps, ou prononcé avec une certaine intonation de la voix. Mais si quantité et accent sont des principes corrélatifs, et par conséquent coexistants, il ne s'ensuit pas qu'ils aient tenu toujours le même rang dans les langues, qu'ils y aient joué toujours le même rôle. Tout au contraire; ils réagissent constamment l'un contre l'autre, ils se disputent la prééminence, et c'est l'étude de leur lutte qui nous a livré le secret de l'histoire du langage humain, en nous faisant assister à la chute défi-

(1) C'est dans la différence des consonnes et des voyelles, dans la différence des consonnes entre elles (*c*, *p*, *t*, *s*), et dans la différence des voyelles entre elles (*a*, *i*, *u*), que consiste la qualité des sons.

nitive de la quantité, et au triomphe de l'accent, principe logique et intellectuel.

En effet, de même que, dans l'enfance de l'homme et dans l'enfance des peuples, c'est le développement matériel, ce sont les besoins physiques qui prédominent, de même, dans cette croissance prodigieuse des langues primitives, toutes les forces vives de l'instinct contribuent à hâter « l'épanouissement corporel des mots ». On les voit naître, grandir, grossir, se revêtir de ces appareils flexibles, organiques, multiformes, qui indiquent autant de nuances délicates de la pensée, et que la grammaire désigne par les noms de déclinaison, conjugaison, composition, etc. Mais lorsque le système grammatical de la langue est établi sur ses assises, lorsque la puissance créatrice de l'instinct est épuisée, l'activité sourde du principe intellectuel, qui était resté imperceptible jusqu'alors, comme la pointe de l'embryon dans l'œuf, commence à se faire sentir. L'accent — car c'est lui qui est l'expression de ce principe — réagira vivement contre cette enveloppe riche et épaisse de la pensée, qui constitue en partie le mot primitif; organe de clarté et de simplification, il s'efforcera de la rendre plus mince, plus diaphane, il l'usera, il la rejettera. Il montrera l'âme du mot pour ainsi dire à nu, en faisant ressortir la syllabe importante, sur laquelle il se pose, en détruisant ou en affaiblissant toutes les autres. Il donnera naissance à un nouveau système grammatical fondé sur des bases raisonnables et presque algébriques. Il déplacera l'axe de la langue, qui aura achevé sa marche semi-circulaire, et qui sera arrivé au pôle opposé; car la pensée aura soumis la forme, car — pour nous servir d'une locution populaire — la lame aura usé le fourreau.

Faisons instantanément l'application de ces vérités

générales à la question plus spéciale des rhythmes. Dans ce vers de Racine :

Oui, je viéns dans son témple adorér l'Éternél,

nous reconnaissons quatre syllabes *fortes :* ce sont les syllabes sur lesquelles la voix appuie avec une certaine intensité, les syllabes que l'esprit français juge être les plus importantes, les syllabes *accentuées* en un mot. Toutes les autres syllabes que nous n'avons pas marquées de l'aigu sont *faibles*. Toutefois ces syllabes ont une certaine durée, une certaine quantité prosodique. Qui voudrait nier que « oui » est un mot plus considérable que « je », que la première syllabe de « temple » présente plus de corps que la seconde, que la première de « Éternel » est la plus courte des trois? Les anciens connaissaient déjà ces distinctions. Denys (sur la composition des mots) [1] nous apprend qu'une simple voyelle (ο) est plus brève que cette même voyelle précédée d'une consonne (ρο), que deux consonnes l'allongent davantage (τρο), que même une troisième peut ajouter à l'étendue de la syllabe (στρο dans στρόφος), sans que la syllabe devienne longue pour cela. Elle ne le sera que lorsque de brève la voyelle deviendra longue (στρῶ-μα), ou bien lorsqu'il y a position (στρόμβος). Dans nos idiomes modernes nous ne connaissons plus de position ; notre voix glisse rapidement sur les mots « dans », « son », quoique le concours des consonnes à la fin et au commencement (« da*ns* *s*on » et « so*n* *t*emple ») les eût rendus *longs* pour l'oreille d'un Grec ou d'un Romain. Bien plus, nous n'avons plus de voyelles réellement longues, puisque les diphthongues elles-mêmes s'abrégent dès que l'accent ne les relève pas. *Oui* peut être considéré comme une

(1) *De compositione verborum*, cap. XV.

brève ; l'ablatif d'*auctumnus*, *auctúmno*, est un molosse en latin (– – –), tandis que déjà l'italien *autúnno* n'est plus qu'un amphibraque (⏑ – ⏑) ; la diphthongue a cessé d'y être longue. En revanche la voyelle la plus brève, la plus insignifiante, peut s'allonger, ou, pour mieux dire, devenir forte, dès que l'accent vient s'y poser. Qu'y a-t-il de plus facile, de plus fugitif que le pronom *me* dans *lasciármene?* et cependant tout le poids de la voix s'y porte dans le célèbre vers du Dante :

Per mé si va nella città dolente.

Ainsi, ce qui après le nombre des syllabes détermine le rhythme français, c'est l'accent. La quantité prosodique continue sans doute d'exister, mais elle n'a plus aucune influence, elle est complétement subordonnée à l'accent. Si ce dernier joue un rôle si important dans la langue française, si faiblement accentuée, il doit être plus puissant encore dans la facture des vers italiens et espagnols. Quant aux rhythmes, qui règnent dans la poésie des peuples du Nord (1), tout le monde sait que l'accent en est l'unique arbitre, puisque son empire n'y est plus limité par le nombre des syllabes.

On peut affirmer d'avance que la loi qui préside à la rhythmique des peuples modernes ne peut s'appliquer aux mètres des anciens, et à des langues où domine le développement fatal de la forme, où la pensée ne s'est pas encore dégagée de l'enveloppe matérielle. Si nous lisons ce vers de Virgile :

Itáliam fáto prófugus, Lavináque vênit,

avec les accents que lui assigne la prononciation latine telle qu'elle nous a été transmise par l'autorité irréfra-

(1) *De l'Accentuation dans les langues indo-européennes*, p. 290.

gable de Varron et de Quintilien, et que nous attribuions à ces accents la puissance qu'ils auraient dans nos langues modernes de fortifier et d'allonger les syllabes sur lesquelles ils se posent, d'abréger et d'effacer toutes les autres, évidemment ce vers cesserait d'être un hexamètre. Dans « *Itáliam* » la seconde seule serait longue dans *fáto* la dernière serait brève; *profugus*, qui dans les Gradus figure comme un tribraque (⏑⏑⏑), deviendrait un dactyle (–⏑⏑), et ainsi de suite. Qu'on fasse lire à un Grec de nos jours qui n'aura pas reçu d'éducation savante ce vers d'Homère :

Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς,

il n'y verra que de la prose vulgaire. Pour lui il n'y aura qu'une syllabe longue dans ἀπαμειβόμενος : c'est la syllabe βό, qui est surmontée de l'accent et qu'il pronocera βώ ; il y en aura une dans προσέφη, mais ce ne sera pas la troisième, sur laquelle il glissera rapidement, mais bien la seconde. Les trois derniers mots du vers se prononceront par lui avec les intonations actuellement en usage en Grèce : *prosêfi polýmitis Ódyssefs*.

Évidemment les anciens ne prononçaient pas ainsi, évidemment les bases sur lesquelles reposait leur système rhythmique étaient différentes des nôtres; pour eux le poids des syllabes, la quantité prosodique, étaient tout dans la constitution du vers, l'accent pour eux n'était rien. Chez nous c'est précisément le contraire qui a lieu. Le Romain disait, sans tenir compte de l'accentuation :

Ītălĭām fātō prŏfŭgŭs, Lāvīnăqŭe vēnĭt,

et le Grec de même :

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
Τον δ' ἀπαμειβομενος προσεφη πολυμητις Ὀδυσσευς.

Leur voix appuyait avec force sur les longues; mais l'accent ne pouvait les abréger, pas plus qu'il ne pouvait allonger les brèves. Qu'est-ce que c'était donc que cet accent, et comment devenait-il sensible à l'oreille ? C'était — les mots *ac-centus*, προς-ωδία, le disent assez — un chant, qui accompagnait le discours, et ce chant, moins varié que celui de la musique proprement dite, pouvait cependant atteindre l'intervalle d'une quinte (1). Il est facile de faire comprendre, au piano, même à quelqu'un qui ignorerait le solfége, qu'une croche (1/8) peut être prononcée d'une voix beaucoup plus *aiguë* qu'un quart de mesure, sans que pour cela la première gagne en durée, ou que le son plus sourd avec lequel le dernier pourrait être chanté lui en fasse perdre.

Il résulte de ce qui précède que nous ne pouvons nous faire qu'une idée très imparfaite de la manière dont les anciens parlaient, et surtout de la manière dont ils récitaient leurs vers. Mais quels ont dû être le charme et la puissance d'une harmonie dont l'écho affaibli et lointain enivrait encore les coryphées de la renaissance, leur fit dédaigner la poésie informe de leurs idiomes nationaux, et leur inspira l'ambition téméraire de rivaliser dans la langue de Virgile et d'Homère avec ces maîtres immortels! Il est donc certain que nous sentons encore le mouvement rhythmique de l'hexamètre, du trimètre iambique, et même des mètres plus compliqués du lyrisme grec et latin, leur lecture nous cause encore aujourd'hui des sensations agréables; mais ces mélodies d'un autre temps ne sont faites que pour des oreilles exercées et délicates, et doivent rester toujours inaccessibles aux sens des masses. Essayer de les reproduire, aujourd'hui

(1) Denys d'Halicarnasse, *De la composition des mots*, chap. XI.

qu'elles ne peuvent plus trouver un retentissement sympathique, serait une tentative d'autant plus infructueuse, qu'elles sont comprises et senties autrement par nos contemporains savants que par les anciens. Ces essais seraient donc destinés à rester bien au-dessous de l'idéal qu'ils s'efforceraient d'atteindre, et dont nous pouvons entrevoir et deviner mais jamais connaître la beauté. — Nous n'ignorons pas qu'il y a des hexamètres allemands d'une perfection relative; tout le monde a lu la traduction d'Homère par Voss. Mais ces hexamètres ne sauraient être aussi harmonieux que les beaux vers de l'original; sans parler de la dureté de la langue germanique, et du nombre insuffisant de mots ïambiques et anapestiques (⏑ ̄, ⏑⏑ ̄) qu'elle renferme (1), on n'y retrouve pas le double mouvement qui caractérisait la marche du rhythme grec; mouvement métrique consistant en syllabes longues et brèves, mouvement musical consistant en syllabes aigües et sourdes. Comme tous les idiomes modernes, l'allemand ne connaît que des syllabes fortes et faibles. C'est quelque chose sans doute que cette langue, grâce à une très forte accentuation, qui fait toujours ressortir le radical des mots et lui subordonne les désinences, puisse imiter de loin, par un travail artificiel, l'hexamètre et d'autres mètres plus compliqués des anciens. L'œuvre de Voss a contribué puissamment à régulariser, à polir, à assouplir et même à enrichir la poésie de son pays. Mais il est douteux qu'elle ait été le meilleur moyen de populariser l'Odyssée et l'Iliade parmi la grande majorité de ceux qui ignorent le grec. Quant à ceux à qui cet idiome est familier, ils préféreront toujours l'original à la tentative savante du traducteur.

On vient de voir que la rhythmique des anciens et

(1) *Accentuation*, p. 286.

des modernes est établie sur des bases opposées. Mais l'histoire des rhythmes ne doit pas se borner à signaler ce contraste. Les Grecs ont été précédés dans la carrière de la civilisation par d'autres peuples, dont les langues, loin d'avoir déjà franchi la phase du matérialisme, s'y sont au contraire arrêtées et fixées. Elles sont encore trop près de leur berceau pour avoir perdu leurs valeurs prosodiques, et pour distinguer déjà entre des idées importantes et subordonnées, entre des syllabes fortes et faibles. Mais ce qui manque surtout aux peuples qui parlent ces langues, c'est un certain tact et une certaine mesure, l'art de tirer le meilleur parti possible de la richesse de leurs idiomes ou des harmonies naturelles qu'ils pouvaient leur offrir. Ils ne savent pas dégager la quantité de l'accentuation, ils laissent les éléments constitutifs du langage dans leur confusion primordiale. C'est cette confusion qu'ont su débrouiller les Grecs; guidés par le plus heureux instinct, ils ont fondé sur la variété infinie des syllabes longues et brèves un système métrique dont l'ampleur, la puissance et la délicatesse n'ont plus été atteintes depuis. C'est par leur théorie célèbre de l'harmonie (μουσική) qu'ils ont civilisé le monde, et c'est l'exemple de leur noble culture qui tira la poésie et la rhythmique des Romains de la barbarie. Toutefois l'une et l'autre sont restées bien inférieures à leurs modèles, dont elles n'ont jamais acquis la flexibilité, la rondeur, et pour ainsi dire la ténuité élégante. A côté de la métrique des Grecs, celle des Romains a toujours paru un peu rustique et informe. Horace n'osa pas marcher sur les traces de Pindare, et désespéra d'imiter, à l'aide du rude instrument dont il disposait, ces édifices strophiques, si vastes, si grandioses, si merveilleux de complication et de régularité.

Le système de la quantité prosodique dura autant que l'antiquité païenne. Sa chute coïncide avec l'affaissement des formes classiques, avec l'invasion des barbares, avec l'avénement du christianisme. Si quelque chose peut prouver la nécessité, la fatalité de ces phénomènes, c'est précisément leur coïncidence, et cet enchaînement redoutable auquel sont suspendues les destinées de notre race. La langue latine renfermait dès l'origine des tendances marquées vers l'abstraction, vers la concentration, vers des formes écourtées et plus simples; les longues et les brèves y flottent un peu incertaines; l'accent y mine de bonne heure sourdement les bases du système de la quantité prosodique (1). On sait que l'accent est dans la parole humaine un puissant levier de clarté : aussi commence-t-il à acquérir la prépondérance au troisième siècle de notre ère au milieu de ce langage latin rude et corrompu, dans lequel s'entretenait, à Rome, ce mélange confus d'Ibères, de Germains, de Bretons, d'Africains et d'Asiatiques, incapables pour la plupart d'apprendre et de manier facilement la phrase savante, les flexions nuancées et multiples de l'époque classique. Les barbares devaient se faire comprendre en faisant ressortir la syllabe principale, celle que soutenait l'accent. En s'emparant de ces masses pour les moraliser et pour les unir par les liens d'une touchante fraternité, le christianisme à son tour hâta la révolution qui depuis longtemps se préparait dans le langage. Et d'abord il devait parler celui des humbles, des malheureux, de ceux qu'aucune instruction n'avait éclairés, c'est-à-dire le langage rustique de la majorité des populations. Puis, cachant sous des formes religieuses une philosophie hu-

(1) Voyez le chap. III de cet ouvrage, intitulé *Transformation*.

manitaire, il invitait les hommes à se replier sur eux-mêmes, à tamiser pour ainsi dire leurs actes et leurs pensées, à scruter les profondeurs de leur conscience. Ce travail des esprits se refléta aussitôt dans les langues. De même qu'ils abandonnèrent les pompes extérieures de la vie charnelle, les chrétiens repoussèrent aussi les séductions de la poésie harmonieuse des païens et ces cadences molles et mélodieuses du rhythme qui chatouillaient les sens et dans lesquelles ils virent autant de piéges tendus par le démon. L'oubli, le mépris de la forme, le solécisme, pouvaient passer quelquefois pour un mérite. On s'adressait au cœur et à l'intelligence; on s'efforçait de montrer la pensée dans toute sa vérité, dans toute sa simplicité, dans toute sa nudité. Or le signe de la pensée dans le mot, c'est l'accent. Si l'étude des idiomes néo-latins pouvait laisser là-dessus le moindre doute, il serait levé par un examen même superficiel des langues germaniques. L'accent s'y attache invariablement au radical, le conserve, le fortifie, et lui assure la prédominance sur des désinences sourdes et amoindries. Celles-ci ont presque disparu en anglais, et la langue de nos voisins d'outre-Manche est devenue en partie monosyllabique sous l'action de ce principe moderne.

Ce principe avait donc réussi, dans les premiers siècles de notre ère, à détrôner le principe plus ancien de la quantité prosodique; mais il n'avait pu l'annihiler du premier coup. Il nous en reste des traces nombreuses dans les dialectes nouveaux, dans les idiomes germaniques du moyen âge, et surtout dans la poésie arabe. L'accent lui-même n'avait pas encore fourni la carrière de sa croissance; il aurait été impossible de fonder sur lui tout un système pareil, par la cohésion, la solidité et la régularité, à celui qui venait de se dissoudre. De là l'état longtemps flot-

tant et informe des littératures de l'Europe régénérée. L'enfance de leur poésie et de leur rhythmique fut pénible, à la fois savante et barbare, surtout dans le Nord. Elle ne se termina qu'à l'époque mémorable où les splendeurs de l'art antique furent révélées aux Européens modernes, où Rome et Athènes semblèrent sortir de leurs tombeaux, où la séve des jeunes races, vivifiée par la résurrection d'un passé glorieux, provoqua cette floraison littéraire et artistique qu'on appelle la Renaissance. L'éclat que répandirent les chefs-d'œuvre des anciens fut si vif, qu'il éblouit quelques hommes distingués, et les entraîna à une aberration singulière. Frappés de la pauvreté, de la rudesse ou de la gaucherie de leurs littératures nationales, ils tentèrent de les embellir et de les relever, en y introduisant la métrique d'Homère, d'Horace et de Virgile. Les essais les plus connus sont ceux de l'Italien Claudio Tolommei, qui publia en 1539 ses *Versi e regole della Poesia nuova;* des Français Jodelle, Passerat, d'Urfé et Blaise de Vignères; des Anglais William Webbe (*Treatise on the new Poetry or the Reformed Verse*), Thomas Campion (*Observations on the art of English Poesie*) et Stanghurst (auteur d'une mauvaise traduction de Virgile). Même à une époque plus rapprochée de la nôtre, l'abbé d'Olivet parla gravement de longues et de brèves dans la langue française, Turgot (1) se risqua à faire des hexamètres, et en Allemagne Bodmer et Klopstock firent d'inutiles efforts pour proscrire la rime. En dépit de ces excentricités des lettrés et des éru-

(1) Voici un échantillon de cette poésie trop directement imitée des anciens :

Déjà Didon, la superbe Didon, brûle en secret. Son cœur
Nourrit le poison lent, qui la consume et court de veine en veine :
L'indomptable valeur, l'origine illustre, la beauté,
L'air, le regard, la démarche, la voix du héros qui l'a charmée.

dits, l'influence bienfaisante de la poésie et des lettres anciennes, étudiées et cultivées avec un enthousiasme véritablement fiévreux, se fit sentir de plus en plus. En présence de l'idéal retrouvé, le goût se polit et s'épura, le sens du beau et du noble renaquit et se développa. Enflammés d'une généreuse émulation, des hommes de génie entreprirent de rivaliser avec des maîtres crus inimitables, ils approchèrent souvent de leur perfection, quelquefois ils réussirent à l'égaler. Ils réussirent, ils recueillirent les applaudissements de la foule, parce qu'ils se servirent des idiomes populaires longtemps dédaignés; et ils s'en servirent avec succès, parce qu'ils ne leur firent pas violence, parce qu'ils ne leur imposèrent pas une quantité prosodique qui, pour ainsi dire, n'existait plus, et que, pour opposer aux anciens classiques des modèles nouveaux, ils eurent recours aux éléments rhythmiques que les langues de leur temps pouvaient leur offrir, l'accent et la rime,

---

RHYTHMES FRANÇAIS

ET

RHYTHMES LATINS

Nous venons de signaler, pour ainsi dire en bloc, la différence qui sépare la rhythmique des anciens de la rhythmique des modernes. Nous allons montrer maintenant par quelle marche insensible, par quelles dégradations successives, et par quelle loi fatale inhérente à l'esprit de l'homme, cette différence a fini par s'établir, sur quelles preuves s'appuie la lente transformation du vers et du langage, par quelles autorités sérieuses et authentiques elle est affirmée et pour ainsi dire décrite.

Nous procéderons par ordre, c'est-à-dire que nous commencerons par les parties les plus connues de la question. Nous examinerons d'abord les éléments constitutifs du rhythme français, que l'on peut considérer comme le plus moderne parmi les rhythmes des peuples néo-latins. Nous étudierons ensuite les vers de Virgile, d'Horace, de Phèdre; nous rechercherons si les éléments constitutifs en sont les mêmes, si chacun d'eux y conserve son caractère premier, s'ils n'y concourent pas dans un ordre opposé, dans une mesure et une proportion tout autres, à la formation du rhythme. Puis, quand nous aurons établi le rang, la valeur et l'action de ces éléments dans les

vers de l'époque classique, nous montrerons que dans ce rang, cette valeur et cette action il n'y avait rien d'absolu ; que des changements, des altérations importantes ne tardèrent pas à s'introduire dans la rhythmique des anciens Romains ; que ces altérations sont prouvées par des aveux involontaires qui échappent à chaque instant aux métriciens et aux grammairiens de la décadence ; que ces altérations, dont les traces peuvent se poursuivre presque jusqu'au premier siècle de notre ère, doivent être considérées comme le point de départ d'une métrique, d'une rhythmique nouvelles ; que cette métrique, cette rhythmique, se font jour confusément dans les poésies populaires des chrétiens, dans les chants du moyen âge, et qu'elles se perfectionnent et se consolident à l'époque de la renaissance, contemporaine pour la plupart des nations du Midi, du réveil du génie national. C'est ainsi que la fin sera reliée au commencement et que notre tâche sera remplie.

I. DES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU VERS FRANÇAIS.

1. LA RIME ET LE NOMBRE DES SYLLABES.

On sait que le signe distinctif du vers français est la rime. Toutes les tentatives de s'en passer et d'établir un autre système de versification ont complétement échoué. La rime revient régulièrement après un nombre de syllabes bien comptées et toujours le même dans les genres élevés de la poésie. Mais comme ce nombre peut varier dans les genres légers, et qu'à lui seul il ne saurait con-

stitüer le rhythme, c'est la rime qui doit occuper le premier rang parmi les éléments essentiels du vers français.

2. LA SYLLABE FORTE OU L'ACCENT.

La rime et le nombre des syllabes, voilà ce qui y frappe d'abord, et pendant longtemps on n'y a pas voulu reconnaître autre chose. De nos jours cependant, on s'est convaincu que toutes les syllabes n'ont pas une valeur égale; qu'il y en a que la voix fait ressortir, tandis qu'elle glisse rapidement sur les autres. On a appelé les unes syllabes *fortes* ou *accentuées*; les autres, syllabes *faibles*. On a remarqué aussi que l'*accent* (1), qui aujourd'hui n'est qu'un appui de la voix, frappe dans les polysyllabes français généralement la dernière syllabe, lorsque celle-ci est masculine, et la pénultième, lorsque la dernière contient un *e* muet. Enfin, on s'est aperçu qu'il y a bon nombre de monosyllabes qui ont un sens faible, et que ces mots ne sauraient avoir la même force, le même poids que des monosyllabes renfermant un sens *plein*, comme *bois*, *court*, *pré*, etc. Ainsi dans ce vers de Racine :

Oui, je viéns dans son témple adorér l'Eternél,

il est facile de reconnaître quatre syllabes fortes, marquées par l'accent (*viéns*, *témple*, *adorér*, *eternél*). Il en sera de même dans celui qui commence la Henriade :

Je chánte ce herós qui regná sur la Fránce.

Mais nous trouvons *six* accents dans le vers suivant :

Cieúx, ecoutéz ma voix; térre, préte l'oreille.

(1) Nous ne parlons pas ici des accents consacrés par la grammaire et par l'orthographe, qui sont loin de désigner toujours la syllabe forte, et que nous négligerons quelquefois, pour éviter la confusion.

Il s'ensuit que le *nombre* des accents est *variable* et que leur *place* est *mobile*. Mais ni l'un ni l'autre ne sauraient être abandonnés au hasard. Ainsi chaque hémistiche du vers alexandrin doit renfermer *deux* syllabes fortes, et ne devrait jamais en renfermer plus de *trois*. S'il n'en renferme qu'une seule, le vers languit, comme dans :

Imaginatiòns | celéstes verités.
Avec Britannicús | je me recóncilie.

S'il en renferme plus de trois, le mouvement aura quelque chose de heurté et de violent :

Bois, prés, fontaines, fleurs | qui voyéz mon teint blême.

3. LE TEMPS FORT OU L'ICTUS.

Il ne faut pas confondre avec la syllabe forte un autre élément qui contribue plus encore que celle-ci au mouvement harmonieux du vers, je veux parler du *temps fort*. Lui aussi se fait sentir, comme l'accent moderne, par un appui, un coup de la voix; et lorsque, comme cela arrive très-souvent, il vient se poser sur la syllabe accentuée, il échappe complétement à l'observateur superficiel. Ce n'est que lorsqu'il vient frapper une syllabe faible qu'il devient sensible même à l'oreille la moins exercée. Nous sommes choqués par la chute de ce vers de Corneille :

Ainsi que la naissance, ils ont les *esprits bas*,

ou par celui-ci, qui est du même auteur :

Je suis Romaine, hélas ! puisque mon *époux l'est*.

Pourquoi ? parce que la syllabe qui renferme la rime étant nécessairement une syllabe forte, la syllabe qui la précède devrait être une syllabe faible. Or, c'est ce qui

n'a pas lieu dans *esprits* et *époux*, qui, comme tous les mots français à désinence masculine, ont l'accent sur la dernière. En prose, rien de plus facile que d'obvier à l'inconvénient qui résulte de deux accents qui se heurtent : on parle un peu plus lentement, et on met un petit intervalle entre : *esprits* et *bas*, entre *époux* et *l'est*. Mais en poésie cet intervalle troublerait le rhythme; la voix recule involontairement et se fixe sur la syllabe précédente (1) :

Ainsi que la naissance, ils ont les ésprits bas.
Je suis Romaine, hélas ! puisque mon époux l'est.

Cet appui de la voix sur *ésprit*, sur *époux*, nous l'appelons *temps fort*. Si l'on veut se convaincre qu'il est très-souvent en lutte ouverte avec la syllabe forte, on n'a qu'à chanter ou à déclamer en observant tant soit peu les levés et les frappés de la musique. On lira :

Il ést un Dieu, devant lui je m'incline,
Paúvre et contént, sans lui demandér rién ;

mais on chantera :

Il ést un Dieu, devant lui je m'incline,
Paúvre et contént, sans lui demander rién.

Dans : *Dieu* et *content* (même dans *est*), syllabes qui marquent la césure; dans *incline* et *rien*, qui renferment la rime, syllabe forte et temps fort coïncident et doivent coïncider. Les mots : *demandér rién* présentent un cas analogue à *ésprits bás* et à *époux l'ést*. Mais les petits mots faibles : *je, et, lui*, ressortent uniquement à l'aide du temps fort, qui s'appuie sur eux, pour dessiner le rhythme, tandis que le mot : *pauvre*, qui a un sens plein,

(1) Nous désignerons le temps fort par la ligne verticale, pour le distinguer de l'accent, auquel nous affectons, comme c'est l'usage, le trait incliné.

se trouve rejeté dans l'ombre. Que l'on lise ces deux vers de Riboutté :

L'aír que sa boúche respíre,
La fleúr qui naît sous ses pás.

Le premier paraîtra avoir un rhythme dactylique, et répondre exactement au commencement de l'hexamètre :

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα.

Le suivant conserve ce mouvement, mais il le fait précéder d'une *anacrouse* (la). Que l'on chante ces mêmes vers, et ils seront aussitôt transformés par le temps fort en trochées de sept syllabes :

L'aír que sa boúche respíre,
La fleúr qui naît sous ses pás.

Il existe donc une disconvenance très-marquée entre les syllabes fortes et les temps forts, et cette disconvenance paraît nécessaire pour varier le rhythme. Mais il est évident que cette disconvenance ne saurait être absolue. A la césure et à la rime, temps fort et syllabe forte coïncident *toujours;* il n'est pas nécessaire que cette coïncidence se rencontre *ailleurs*. On s'en convainc à la lecture des vers suivants :

Il est un Dieú, devant lui je m'inclíne,
Et par droit de conquéte, et par droit de naissánce.

La rime n'est autre chose qu'une espèce de césure invariable, rendue plus sensible par l'homophonie du son. C'est elle qui, en définitive, règle le rhythme; c'est elle qui nous apprend s'il est iambique où trochaïque : car, puisque, comme nous l'avons prouvé dans un autre endroit, il ne saurait y avoir en français de mètres compliqués semblables à ceux des Grecs et des Latins; comme même les dactyles et les anapestes n'y sont pas connus, on ne trouve

dans les vers français que deux espèces de mouvement : le mouvement *ascendant* et le mouvement *descendant*. Or comme la rime renferme le dernier temps fort, la pénultième est nécessairement réputée faible, l'antépénultième sera encore un temps fort, celle qui la précède encore un temps faible, et ainsi de suite. Il s'ensuit que tous les vers à nombre de syllabes pair sont iambiques ou ascendants ; tous les vers à nombre de syllabes impair, au contraire, trochaïques ou descendants :

MOUVEMENT ASCENDANT

Vers de deux syllabes :

J'aimaí
Fatmé ;
Zulmá
M'aimá ;
Mais j'aí
Changé, etc.

Vers de quatre syllabes :

La terre est bélle ;
La fleur nouvélle
Rit aux zéphyrs.

Vers de six syllabes :

Ah ! d'une ardeur sincére
Le temps peut nous distraire.
Mais nos plus doux plaisirs
Sont dans les souvenirs.

MOUVEMENT DESCENDANT

Vers de trois syllabes :

Çà qu'on scélle,
Écuyér,
Mon fidéle
Destriér,
etc.

Vers de cinq syllabes :

Dans ces prés fleuris
Qu'arróse la Seine,
Cherchéz qui vous méne,
Mes chères brebis.

Vers de sept syllabes :

Jupiter, voyant nos fautes,
Dit un jour du haut des airs,
etc.

Lorsqu'en récitant des vers on veut frapper surtout l'intelligence, on appuiera sur les syllabes fortes, en négligeant un peu les temps forts. Lorsqu'au contraire on veut flatter l'oreille, et surtout lorsqu'on veut chanter, on scandera inévitablement. La syllabe forte est inhérente au mot, au sens; elle est toujours la même. Le temps fort est inhérent au rhythme, et se pose indifféremment sur des syllabes fortes ou des syllabes faibles, sur des mots à sens plein ou à sens vide. La syllabe forte a une valeur logique, le temps fort n'a qu'une valeur poétique et musicale.

4. QUANTITÉ PROSODIQUE.

Y a-t-il seulement des longues et des brèves en français? Y en a-t-il dans aucune des langues modernes? On peut en douter. Ainsi, dans ce vers :

Oui, je viéns dans son témple adorér l'Eternél,

des mots comme : *dans, son,* n'arrêtent pas la voix autant que le simple pronom *me* dans le célèbre tercet du Dante :

Per mé si va nella città dolente,
Per mé si va nell' eterno dolore.

C'est que l'accent oratoire porte ici sur *me,* qui ne répond pas au français *me,* mais à *moi.* On ne saurait nier toutefois qu'il faut moins de temps pour prononcer *je* que *dans* ou *son,* et que la deuxième syllabe de *Éternel,* quoiqu'elle soit aussi faible que la première, présente, à cause de son étendue plus grande, un peu plus de résistance à la voix. Nous avons fait cette remarque déjà plus haut, et nous avons ajouté que Denys d'Halicarnasse établissait une distinction entre des syllabes qui passaient pour

avoir la même durée aux yeux des métriciens, entre ο plus bref que ρο, ρο plus bref que τρο, τρο plus bref que στρο, etc. D'autres avaient fait observer qu'une voyelle suivie de deux consonnes est plus longue qu'une voyelle qui n'est suivie que d'une seule (1). Ainsi en français le vers sera d'autant plus léger qu'il renfermera plus de syllabes faibles, comme *je, te, soit*, et des mots qui se terminent par un *e* muet, comme dans :

Que le style soit doux lorsqu'un tendre zéphyre
A travers la forêt s'insinue et soupire.

Il sera ou plus pesant, quand ces syllabes, ces mots, sont soigneusement évités, comme dans :

Quand de petits ruisseaux
Traînent languissamment leurs gémissantes eaux;

ou plus dur, quand à cette absence de syllabes très-faibles viennent se joindre des consonnes heurtées, comme dans :

Ma vigoureuse lime
D'un clou d'abord meurtri rive, en criant, la cime.

Dans ce vers, un Romain du temps d'Auguste n'aurait trouvé que trois syllabes brèves : la première dans *d'abord*, l'article *la*, la seconde dans *cime*. De même dans :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel,

il aurait envisagé *oui* comme une longue *naturelle;* il aurait considéré *dans, son* et la seconde de *l'Éternel*, comme longues par *position*. La position est chose inconnue des modernes. Il était convenu chez les anciens que la longue équivalait à deux brèves et pouvait être

(1) Denys d'Halicarnasse, *De compos. verb.*, II, 25; Long., *Proleg.*, 139; Schol. Hephæst., 150, 151; Mar. Victor., 2484; Quintil., *Instit.*, X, 4, 84; Diomède, 464; Priscien, 573.

remplacée par elles, circonstance qui occasionnait souvent une grande inégalité dans le nombre de syllabes que leurs vers renfermaient. Ce nombre toujours le même prouve qu'en français la syllabe forte n'est jamais le double de la syllabe faible. Faut-il inférer de tout ce qui précède que les mots de la langue française sont dépourvus de toute quantité prosodique? La conclusion nous paraîtrait absurde. Autant vaudrait soutenir que les syllabes d'une langue moderne n'ont pas de durée, puisque c'est cette durée même qui est mesurée par la quantité. Mais ce ne sera que justice d'affirmer que ce n'est pas la durée, mais bien la force et l'éclat des syllabes, qui règlent en partie le vers moderne.

La rime, le nombre des syllabes, l'accent ou la syllabe forte, le frappé ou le temps fort, la quantité enfin, voilà tous les éléments des vers modernes; j'ajouterai : de tous les vers, à quelque langue ou à quelque poésie qu'ils appartiennent. Les versets des psaumes hébreux ne forment qu'une exception apparente, le mouvement du rhythme moderne s'y trouve en germe; ils ne présentent pas d'harmonie matérielle saisissable; ils ne renferment qu'un certain parallélisme de la pensée, rendu, quoique imparfaitement, par le parallélisme des mots. L'assonance que l'on rencontre dans les poëmes scandinaves n'est qu'une forme rudimentaire de la rime. Faisons nos réserves toutefois. Ces éléments ne se retrouvent pas nécessairement tous à la fois dans les vers de telle ou telle langue, de telle ou telle poésie. Mais en dehors d'eux il n'y a pas de rhythme, il n'y a pas d'harmonie possible. Si notre opinion est vraie, le vers de Racine et le vers de Virgile devront être composés d'éléments identiques; seulement, ces éléments s'y étant combinés dans des proportions tout autres, dans un ordre tout

différent, il en résulta des formes d'harmonie essentiellement différentes. C'est ainsi (pour éclairer notre pensée par une comparaison empruntée à un autre ordre de choses) que dans la chimie organique les mêmes matières mêlées ensemble dans des proportions différentes engendrent des corps aussi différents que le sont, par exemple, la fibrine et l'albumine.

II. DES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU VERS LATIN.

1. QUANTITÉ PROSODIQUE.

Signalons d'abord ce fait, que la quantité, à laquelle, dans la constitution du vers français, nous avons assigné la dernière place, à cause du rôle peu considérable qu'elle est appelée à y jouer, occupe ici le premier rang. La facture du vers latin se règle invariablement sur la *durée* des syllabes, et non sur leur force et leur éclat. Sans syllabes brèves et longues il ne saurait y avoir de poésie dans les langues anciennes. A cet égard le témoignage des anciens métriciens est unanime (1). On ne comprend pas l'étrange aberration de quelques philologues, qui, contrairement à toutes les autorités, contrairement au bon sens, ont voulu voir dans la prosodie des anciens l'œuvre factice des poëtes, comme s'il était possible aux poëtes de changer la langue, et, malgré ce changement, d'agir encore sur les masses! comme s'il n'avait pas été

(1) Aristox., liv. I, fragm. 1; liv. II, 10. Aristid., t. I, 15. Bacchius, 15, etc.

infiniment plus facile pour eux de se servir des mots tels qu'ils les trouvaient, que d'assigner à telle syllabe du mot la valeur imaginaire d'une longue, à telle autre celle d'une brève, et de conserver cette valeur imaginaire aux syllabes du même mot, chaque fois qu'elles se présentaient. Mais, s'il est constant que les mêmes mots ont toujours la même quantité prosodique en poésie, et s'il faut admettre que la prononciation ordinaire du peuple a dû s'accorder, ou à peu près, avec la déclamation poétique, n'y aurait-il pas au moins des mots d'un usage fréquent dans la conversation, affaiblis, usés par cet usage même, qui tiendraient une place autre en poésie qu'en prose? Est-ce que les enclitiques, dont l'accent est si faible en grec, et qui n'en ont pas du tout en latin, conservent leur valeur prosodique même dans la phrase de l'historien et la période de l'orateur? Nous savons de science certaine qu'elles tiennent dans le vers une place aussi considérable que les mots les plus imposants, par exemple :

Soph., *Trach.*, v. 765 :

ξένων γὰρ ἐξόμιλος ἤδε τις βάσις.

Ibid., v. 1012 :

κατά τε δρία.

Virg., *Æn.*, IX, v. 767 :

Alcandrumque Haliumque Noemona*que* Prytanimque.

Ajoutons, maintenant, que même en prose les enclitiques ont dû conserver longtemps intacte leur valeur prosodique, puisque Denys d'Halicarnasse, écrivain postérieur à l'âge classique, en expliquant la quantité de cette proposition de Démosthène : τοσαύτην ὑπάρξαι μοι παρ' ὑμῶν εἰς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα, déclare qu'elle commence par

deux *palimbacchii* suivis d'un crétique. Le crétique est évidemment formé des syllabes μοι παρ' ὑ. Après vient un spondée, μῶν εἰς, etc. Les petits mots μοί, παρ', εἰς, τὸν, ont par conséquent la même quantité en prose et en poésie. Enfin, pour que nous ne puissions douter que toutes les finesses, toutes les fluctuations de la prosodie grecque, se reproduisent en prose, nous rencontrons quelques lignes plus haut, à l'occasion de l'analyse d'une autre phrase : ὅσην εὔνοιαν ἐγὼ διατελῶ, etc., cette assertion, que le premier pied métrique est un *palimbacchius* (ὅσην ευ–), mais que le second peut être considéré soit comme un *bacchius* – – ∪ (–νοιᾶν ἔ–), soit comme un dactyle – ∪ ∪ (–νοιᾶν ἔ–). On sait que la dernière de εὔνοια était trouvée brève quelquefois même dans les poëtes (1).

Les nombreuses observations que Quintilien fait au neuvième livre, sur la chute des périodes, prouvent encore une fois que la quantité était observée par les Romains, même en prose. Il nous apprend que le crétique fait bon effet au commencement (*creticus est initiis optimus*), et il cite à ce propos cette phrase empruntée au discours *pro Murena* : *quōd prĕcātus a diis immortalibus sum*. Donc *quod* passait pour long par position dans ce passage, à l'époque de Quintilien. Il ne désapprouve pas deux crétiques se suivant à la fin dans la *clausule*, et il choisit son exemple dans le discours *pro Ligario* 38 : *Servārĕ quām plūrĭmŏs*. Donc *quam*, ainsi que *quod* plus haut, était encore considéré comme long par position.

2. LE TEMPS FORT OU L'ICTUS.

Ainsi la versification des anciens est fondée sur la du-

(1) Εἶτα βακχεῖος, εἰ δὲ βούλεταί τις, δάκτυλος.

rée des syllabes, sur la mesure du temps. La brève forme l'unité de mesure, la longue équivaut à deux brèves (1).

Mais il est facile de comprendre que la simple juxtaposition de longues et de brèves ne suffit pas pour faire naître la mesure; ici le concours d'un autre principe est indispensable. Disposez une série de brèves et de longues en groupes prosodiques différant ou non par leur étendue: l'oreille ne saisirait pas le rapport de ces groupes, si aucune autre modification ne venait le déterminer et le préciser davantage. Quelle sera la mesure de ce vers de Sénèque :

Nondum quisquam sidera norat?

Le seul moyen de rendre la mesure sensible est de la cadencer, de l'animer par le rhythme. Prononcez ce vers en articulant un peu plus fortement les syllabes que nous allons marquer d'un trait vertical :

Nōndūm quīsquām sīdĕrā nōrāt,

vous en ferez un vers anapestique. Appuyez sur d'autres syllabes :

Nondum quisquam sidera norat,

vous aurez un vers dactylique. Il n'y a pas de mesure sans rhythme, il n'y a pas de rhythme sans temps fort et temps faible.

Ces principes étaient connus des anciens; les noms différaient, la chose était la même. Le mouvement des vers des anciens est en quelque sorte une danse; très souvent il en est accompagné. Ces vers s'avancent, pour ainsi dire, à pas cadencés, et ces pas s'appellent *pied*

(1) Ce principe souffre quelques exceptions dans les pièces lyriques qui étaient chantées. Nous en parlerons plus amplement dans la seconde partie de notre publication (*Des Rhythmes grecs*).

(gr. πούς, lat. *pes*). Un pied n'est autre chose que la combinaison d'un levé (ἄρσις) et d'un frappé (θέσις). Ἄρσις veut dire *elevatio*, et marque le temps pendant lequel le pied est levé; θέσις le moment où il se pose à terre (1). Au premier cas il y avait repos (ἠρεμία), au second on entendait du bruit (ψόφος). En un mot, le temps fort se reconnaissait chez les anciens comme chez nous à un effort, à un coup de la voix. Seulement ce coup, cet effort, coïncidait le plus souvent avec la longue :

Ó fortunatos nimium sua si bona norint —
Fórtunatus et ille Deos qui nóvit agrestes.

Les trois premières syllabes de *fortunatos* et *fortunatus* sont les mêmes, et cependant elles ne se prononcent pas tout à fait de la même façon. Dans le premier vers, un léger effort de la voix porte sur *tu*, dans le second sur *for* et *na*. On voit par cet exemple que cet effort de la voix ne portait pas toujours sur les mêmes syllabes dans le même mot, et qu'il ne coïncidait pas avec l'accent *tonique*, qui dans la même forme doit toujours rester le même.

Il y avait cependant des cas où le temps fort pouvait atteindre et relever une syllabe brève :

Ómnia vincit amór — et nos cedamus amori.

C'est qu'ici la césure donne une force inusitée au temps fort. Il arrive aussi qu'un système d'anapestes est coupé par des dactyles qui conservent le rhythme anapestique, par exemple *Sénèque*, Cod., V, 2 :

Fātīs ăgìmūr; *cēdŭtĕ* fātīs,
Mūtārĕ rătī stāmĭnă fūsī, etc.

(1) Bacchius, p. 24; Max. Planud., éd. Walz, p. 484; Aristide, p. 31.

En effet, le dactyle *cedite* (– ⏑ ⏑) est rhythmé exactement comme l'anapeste *agimur* (⏑ ⏑ –). Mais dans le dactyle métrique (– ⏑ ⏑) les deux brèves qui commencent l'anapeste métrique (⏑ ⏑ –) sont réunies en une longue; la longue y est résolue en deux brèves, et chacune des deux porte une partie du frappé (– ⏑ ⏑). Dans les mots *agimur* (⏑ ⏑ –) et *cedite* (– ⏑ ⏑) l'ordre des brèves et des longues seul diffère; l'étendue et le rhythme y sont identiques.

C'est surtout lorsqu'on veut imprimer un mouvement très rapide au vers, qu'on résout toutes les longues ou temps forts en leurs éléments, comme dans ce vers tiré de Pratinas (*Athénée*, XIV, p. 617):

τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τίνα τάδε τὰ χορεύματα;

On le voit : c'est tout simplement un senaire, qu'il est difficile de reconnaître tout d'abord sous ce déguisement.

Résumons les observations précédentes. Dans l'hexamètre, la longue qui commence chaque dactyle en forme le temps fort, les deux brèves en constituent le temps faible. C'est ainsi que le trochée a aussi pour temps fort la longue par laquelle il commence. Le temps fort de l'iambe et de l'anapeste est formé par la longue qui se trouve à la fin de ces pieds. Cependant l'effort de la voix et la durée des syllabes sont des choses entièrement distinctes, et dans les vers anciens les temps forts ne coïncident pas toujours avec les syllabes longues, ni les temps faibles toujours avec les syllabes brèves. S'il y a dans un hexamètre plusieurs longues qui se suivent, si l'iambe est remplacé par un tribraque (⏑ ⏑ ⏑) ou par un dactyle (– ⏑ ⏑), c'est le *mouvement général* des temps qui seul peut indiquer les temps forts. D'ordinaire le con-

traste des longues et des brèves rend plus sensible le contraste des temps forts et des temps faibles ; mais, comme nous venons de voir, il arrive assez souvent que le premier est effacé, et que le second seul subsiste (1).

A tout prendre, le temps fort semble avoir plus d'action dans les vers modernes que dans les vers des anciens. Car, quoiqu'il puisse imprimer au dactyle un mouvement anapestique (— ! ⏑ ⏑), il ne peut imprimer un mouvement iambique au trochée, ni un mouvement trochaïque à l'iambe. C'est là pourtant ce qui arrive fréquemment en français, et à peu près dans toutes les langues modernes. C'est ainsi que ce vers de Pope :

Die of a rose in aromatic pain

est composé de cinq iambes. Mais le premier de ces cinq iambes figure un trochée, *die* (mourir) étant une syllabe forte, *of* (coefficient du génitif) étant une syllabe faible.

(1) On n'ignore pas que le spondée peut remplacer l'iambe dans les pieds impairs du senaire (x — ⏑ — ! x — ⏑ — ! x — ⏑ — !) et le trochée dans les pieds pairs de l'octonaire (! — ⏑ — x ! — ⏑ — x, ! — ⏑ — x ! — ⏑ —). Ces spondées, par la résolution de la première ou de la seconde longue, peuvent former des anapestes ou des dactyles. Mais ces anapestes, ces dactyles, et même ces spondées, n'ont pas toute l'étendue des anapestes, des dactyles et des spondées réels, rationnels. Aussi les a-t-on appelés *irrationnels* (ἄλογοι), parce que le principe que la longue équivaut à deux brèves ne peut pas leur être appliqué. Nous reviendrons à ces pieds irrationnels dans notre traité de la rhythmique grecque. Ici nous nous bornerons à dire que les senaires et les octonaires sont mesurés par *dipodies*. Chaque dipodie n'a qu'un ictus énergique; dans le senaire, cet ictus porte sur la longue du second pied (x — ! ⏑ — !!); dans l'octonaire, sur la longue du premier pied (!! — ⏑ — ! x). La longue qui relève le frappé principal pèse de tout son poids sur la brève qui suit, et l'empêche ainsi de prendre de l'étendue. La longue, au contraire, qui ne reçoit que l'ictus faible (c'est celle du premier pied dans le senaire, celle du second dans l'octonaire), a moins d'action sur la brève qui coïncide avec le temps faible. Le temps faible peut ainsi prendre plus d'étendue, et se faire représenter par une longue irrationnelle.

C'est le temps fort qui transforme ce trochée métrique (– ∪) en iambe rhythmique (_ ⁝∪), en appuyant sur la dernière et en glissant sur le mot *die*. En grec et en latin cette licence n'est pas permise; elle serait contraire au principe formulé nettement par Hermogène (περὶ ἰδεῶν, I, c. 12) : ὁ ἴαμβος ἀντιπαθεῖ τῷ τροχαίῳ. Il n'y a pas d'iambe métrique (∪ –) pouvant figurer un trochée rhythmique (⁝∪ _), ni de trochée métrique (– ∪) pouvant figurer un iambe rhythmique (_ ⁝∪), parce que chez les anciens la longue équivaut à deux brèves, et qu'il faut que la syllabe atteinte par le temps fort puisse faire équilibre aux syllabes coïncidant avec le temps faible. En un mot, chez les anciens le temps fort dépend bien plus de la quantité prosodique qu'il ne dépend de l'accent chez les modernes. C'est pourquoi, dans un anapeste rhythmique rendu par un dactyle métrique (⏑⏑ ⁝⏑⏑), le temps fort ne tombe pas sur l'une des brèves seulement, mais sur toutes les deux; et comme l'iambe et le trochée ne peuvent opposer à leur syllabe longue qu'une seule brève, cette brève, quand même elle serait soutenue du temps fort, ne pourrait jamais contrebalancer la longue, quoiqu'elle renfermât le temps faible. Il n'en est pas de même en français. La syllabe forte y a sans doute plus d'énergie que la syllabe faible, mais elle n'équivaut pas à deux syllabes faibles, sans quoi on ne compterait pas les syllabes; on les mesurerait, comme on fait en grec et en latin.

3. L'ACCENT TONIQUE OU LA SYLLABE AIGUË.

Les règles de l'accentuation latine sont connues de tout le monde. Elles sont extrêmement simples. Aucune syllabe finale n'y reçoit l'aigu. Tous les mots latins par conséquent sont paroxytons, proparoxytons ou prope-

rispomènes (*rŏsă, rŏsās*; *făcĭlĕ, făcĭlēs; ămâtŭs, ămātī*). C'est la quantité de la pénultième qui détermine la place de l'accent. Si elle est brève, l'accent remonte à l'antépénultième, que la dernière soit brève ou longue (*fácĭlĕ, fácilēs*). Si elle est longue, l'accent s'y fixe comme circonflexe, la dernière étant brève (*amâtŭs*); comme aigu, la dernière étant longue (*amātī*).

Ces règles étant posées, comment s'accordent-elles avec celles qui président à la marche du vers? Pour peu qu'on examine des hexamètres grecs et latins, on trouvera que les accents toniques y sont distribués sans règle, et que les poëtes n'ont pris aucun soin de les faire coïncider avec les temps forts du vers :

Itáliam fáto prófugus Lavináque vênit.

Des six syllabes longues représentant autant de temps forts, il n'y a qu'une seule qui soit en même temps une syllabe accentuée : c'est la dernière. Mais au dernier pied la coïncidence est nécessaire, à moins qu'on ne le coupe avec intention par la plus dure des césures (*ridícúlus mus*).

Si nous prononçons les syllabes aiguës de cet hexamètre comme nous prononçons nos syllabes fortes, il sera impossible de faire entendre les longues et de constituer un rhythme quelconque. En effet, il n'y en a plus dans :

Itáliam fáto prófugus Lavináque (1) vênit.

Si d'un autre côté nous lisons, comme on fait dans nos classes, en prenant pour guide la quantité prosodique, il

(1) L'accent se trouve ici sur la pénultième à cause de l'enclitique *que*, qui fixe l'aigu sur la syllabe qui la précède immédiatement.

sera impossible de faire entendre des accents. Et cependant ces accents existaient, et, étant prononcés en prose, ils ne pouvaient n'être pas prononcés dans l'hexamètre et dans le senaire. Tout s'explique pourtant quand, par l'étude des anciens grammairiens, on s'est convaincu que les accents grecs et latins étaient une modulation, une cantilène, qui accompagnait le discours, et nullement des coups de voix, ce qu'ils sont dans nos idiomes ternis et dépourvus de sonorité. Pour se faire une idée juste du langage des anciens, il faut se mettre au piano : là les longues et les brèves indiqueront la mesure, la durée du ton; les accents indiqueront les hauts et les bas de la voix.

Citons quelques témoignages empruntés aux meilleures autorités.

L'accentuation est l'image de la musique. C'est la définition de Varron (1), sur laquelle la phrase suivante d'Aristophane de Byzance jette une vive lumière. La quantité des syllabes répond aux mesures; les accents répondent aux sons de la musique (2). Le mot *accentus* est la traduction littérale de προσῳδία. « Accentus dictus est ab accinendo, quod sit quasi quidam cujusque syllabæ cantus : apud Græcos ideo προσῳδία dicitur, quod προσᾴδεται ταῖς συλλαβαῖς (3). »

Les noms des deux accents principaux : *gravis* et *acutus*, en gr. βαρεῖα et ὀξεῖα, également empruntés à la musique, ne sont pas moins expressifs. Un auteur ancien, peu connu du reste, se servit des termes ἀνειμένη et ἐπιτεταμένη (relâché et tendu), qui rappellent d'une ma-

(1) Varro apud Servium, *De Accentibus*, § 25.

(2) Arcad., p. 187, éd. Barker : Καὶ τοὺς μὲν χρόνους τοῖς ῥυθμοῖς εἴκασεν (Ἀριστοφάνης), τοὺς δὲ τόνους τοῖς τόνοις τῆς μουσικῆς.

(3) Diomède, t. II, p. 425.

nière plus claire encore les cordes de la lyre, auxquelles le plus souvent ils sont appliqués (1). Toutefois, la valeur musicale de l'aigu et du grave n'avait rien d'absolu; elle devait se modifier, se *transposer* pour ainsi dire, suivant l'organe de chaque individu. Denys d'Halicarnasse fixe l'intervalle entre l'aigu et le grave à peu près à une quinte (2). Mais ce témoignage relatif à l'accent grec n'est pas décisif pour l'accent latin. Ce dernier, semblable à l'accent grec, en différait pourtant. Il était plus inflexible, plus uniforme, moins harmonieux, moins musical. *Sed accentus quoque cum rigore quodam tum similitudine ipsa minus suaves habemus quam Græci.* Tel était le jugement de Quintilien (3) sur l'accentuation latine; les expressions en sont vagues, et cependant, rapprochées de certains faits relatifs à l'histoire de la prosodie latine, et dont il sera question dans le prochain chapitre, elles prennent à nos yeux un sens plus précis. Nous y croyons trouver un indice que les Latins, tout en conservant à leurs accents un caractère musical, consistant en des notes plus aiguës et plus graves, appuyaient quelque peu sur la syllabe aiguë. Leur accent se serait déjà acheminé insensiblement et faiblement vers l'accent moderne.

Le point saillant de l'accentuation ancienne est celui-ci: jamais l'accent aigu n'allonge ou ne renforce la syllabe sur laquelle il se pose; tout au contraire, il a une tendance à l'abréger. On n'accordait à l'aigu que la durée d'un temps simple. « Acuta tenuior est quam gravis, et brevis adeo, ut non longius quam per unam syllabam, quin imo per unum tempus protrahatur. » Ces mots im-

(1) Glaucus de Samos chez Varro, apud Servium, *De Accentibus*, § 22.
(2) *De Composit. verb.*, c. XI.
(3) L. XII, cap. 23.

portants sont de Varron (1). En effet, ajoute-t-il, un son aigu passe vite, un son grave reste plus longtemps dans l'oreille. Les cordes d'une lyre rendent un son d'autant plus aigu qu'elles sont plus minces et raccourcies par une plus forte tension, etc.

Il ne reste plus qu'une question à vider. Les accents se conservaient-ils même en musique? Évidemment non : car, comme leur caractère était musical, ils auraient jeté une profonde confusion dans la mélopée qui accompagnait les mots. D'ailleurs nous avons ici le témoignage positif de Denys d'Halicarnasse (2). Il faut subordonner les tonalités du discours, dit-il, à celles du chant (τὰς λέξεις τοῖς μέλεσιν), et non réciproquement. Il cite le passage suivant d'Euripide, tiré d'un chœur d'Oreste :

Σῖγα, σῖγα λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
Τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε.
Ἀποπρόβατ', etc.

Ici, fait-il remarquer, les trois mots σῖγα, σῖγα λευκὸν, sont modulés sur le même ton (ἐφ' ἑνὸς φθόγγου μελῳδεῖται), quoique chacun d'entre eux renferme des notes aiguës et graves (τάσεις βαρείας καὶ ὀξείας). Dans ἀρβύλης la deuxième et la troisième syllabes sont chantées comme si elles étaient également aiguës, quoiqu'il soit impossible que le même mot ait plus d'un accent aigu (ἀμηχάνου ὄντος ἓν ὄνομα δύο λαβεῖν ὀξείας). Denys fait une observation semblable relativement à τιθεῖτε. Enfin il nous apprend que κτυπεῖτε ici n'a pas de circonflexe, et que dans ἀποπρόβατ' la musique veut que le son aigu descende de la troisième syllabe à la quatrième ou dernière.

(1) *Loco citato*, § 22.
(2) *De compos. verb.*, XI.

4. LE NOMBRE DES SYLLABES.

Puisque les anciens mesuraient et pesaient les syllabes, il est évident qu'ils ne les comptaient pas; et puisque le premier principe de leurs métriciens était qu'une longue équivaut à deux brèves (principe modifié par les musiciens et les compositeurs anciens, mais non pas modifié par eux dans le sens de la versification ou de la musique modernes), il était impossible que le vers de leurs épopées et de leurs drames eût invariablement le même nombre de syllabes. Un hexamètre pouvait ne compter que douze syllabes, à condition qu'elles fussent toutes longues, ce qui a lieu dans ce vers d'Ennius :

Romanei mureis Albam cinxerunt Longam.

Il en pouvait renfermer dix-sept, si aucun de ses dactyles n'était remplacé par un spondée, comme dans ce vers célèbre de Virgile :

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Il en était de même du senaire; il ne comptait ordinairement que douze syllabes dans le lyrisme classique d'Horace et de Catulle, par exemple :

Quis hoc potest videre, quis potest pati?

Mais dans les anciens tragiques on lui trouve un mouvement plus rapide, qui en effet paraît convenir davantage à la conversation. Les tragiques latins admettaient même le spondée à tous les pieds, excepté au sixième, et se laissaient aller à des licences qui plus tard ont fait douter quelquefois Cicéron si c'étaient bien des vers, et

non de la prose, qu'il lisait. Citons au hasard quelques-uns de ces vers :

Tér., *Enn.*, V, 2, 32 :

Ut solidum parerem hoc mi beneficium, Chærea (17 syllabes).

Tér., *Andr.*, I, 1, 16 :

Sed hoc mihi molestum est : nam istæc commemoratio (15 syll.).

Andr., II, 6, 8 :

Prŏptĕr hospitaï hujusce consuetudinem (14 syllabes).

Trinumon. 1124 :

Hæ sonitu suo moram mi objiciunt incommode (16 syllabes).

L'anapeste était admis chez les comiques grecs à tous les pieds. Aussi Aristophane présente-t-il un exemple d'un senaire de dix-sept syllabes (*Guêpes*, v. 929) :

Κατάβα, κατάβα, κατάβα, κατάβα. Καταβήσομαι.

Ces observations s'appliquent également à des systèmes anapestiques et trochaïques et à un petit nombre d'autres rhythmes. Mais dès que nous quittons la poésie déclamée pour la poésie chantée, pour des chœurs, qui tous, comme on sait, étaient mis en musique, le même nombre de syllabes est rigoureusement exigé de strophes à antistrophes, et dans les compositions pindariques, même de strophe à strophe, d'épode à épode. Les systèmes dochmiaques (⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – etc.), qui se trouvent épars dans les parties lyriques des drames, font une rare exception à la règle que nous avançons. Les strophes alcaïques, sapphiques, les asclépiadées et les vastes systèmes des strophes des Simonide, des Pindare, etc., n'admettent même pas la résolution de la longue en deux brèves. Ce fait si étrange s'explique pourtant, si l'on songe qu'à l'époque classique, la musique dépendait du texte, et

que ce qui prédominait dans le texte, c'était la quantité prosodique.

Le poëte faisait alors une même personne avec le compositeur, et, comme tel, il ne se souciait pas de sacrifier le sens de ses paroles à la musique, qui ne devait servir qu'à les rehausser et à les embellir. Une syllabe de plus ou de moins, une longue remplaçant deux brèves, ou réciproquement, changeaient le mouvement musical (ἀγωγή, *ductus*) s'ils ne l'interrompaient pas, et amenaient une variation qu'il fallait éviter dans la responsion exacte et rigoureuse des strophes. Dans nos chants, c'est à peu près le contraire qui arrive. Il est rare que le poëte soit en même temps compositeur. Celui-ci en use très-librement avec le texte qu'il met en musique. Il varie quelquefois cette dernière, quoique le mouvement du rhythme reste le même, et il sait faire naître une harmonie de morceaux écrits en prose ou à peu près, dans lesquels on ne remarque aucun rhythme sensible.

5. LA RIME.

Les anciens poëtes n'avaient point recours à la rime, parce qu'ils trouvaient dans la différence des valeurs prosodiques un moyen sûr et naturel à la fois de faire éclater l'harmonie. Cette harmonie était intrinsèque, c'est-à-dire qu'elle était inhérente aux mots; elle n'avait pas besoin, pour frapper l'oreille, de moyens artificiels, matériels, ou tout au moins extérieurs. En général la rime est donc une faute dans la poésie des anciens, comme en prose c'était une faute de placer côte à côte des mots d'un même nombre de syllabes, d'une quantité à peu près identique et se ressemblant surtout trop par le son. Cette

faute s'appelait τὸ πάρισον, et on sait par le témoignage d'Hermogène (1), avec quel soin Démosthène l'évitait. Il y a toutefois dans les écrits des orateurs des passages où ceux-ci employaient avec intention ce qui leur paraissait une cacophonie ou une arrhythmie. C'est ce que fit Lysias dans cette phrase :

Ἀντιφάνει δὲ οὐδὲν προσήκουσα πιστεύσασα ἔδωκεν εἰς τὴν ἑαυτοῦ ταφὴν τρεῖς μνᾶς ἀργυρίου.

De même les poëtes, dans l'intérêt d'une harmonie supérieure, de l'harmonie imitative par exemple, se servaient-ils de l'*assonance*. C'est ainsi qu'Homère peint très-bien la fureur de la tempête déchirant les voiles du navire (*Od.*, IX, 71) :

ἱστία δὲ σφιν
τριχθά τε καὶ τετραχθὰ διέσχισεν ἰς ἀνέμοιο —

ou les sentiers raboteux, tortueux, parcourus par des voyageurs infatigables (*Il.*, XXIII, 116) :

πολλὰ δ' ἄναντα, κάταντα, παραντά τε δόχμιά τ' ἦλθον.

C'est ainsi que Lucrèce imite le bruit des cors, bassins et cymbales (II, 619) :

Tympana tenta tonant palmis, et cymbala circum
Concava, raucisonoque minantur cornua cantu;

et Virgile le son de la trompette (*Æn.*, IX, 503) :

At tuba terribilem sonitum procul ære canoro, etc.

Ce dernier vers rappelle le vers un peu puéril du vieil Ennius :

Cum tuba terribili sonitu taratantara dixit.

En général ce sont les anciens poëtes qui aiment ces

(1) Hermogènes, περὶ ἰδεῶν, l. I, c. XII.

effets trop matériels, évités par les coryphées de l'époque classique. Dans Ennius on trouve :

At, Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti,

ou

Multarum veterum legum divumque hominumque.

Tout le monde connaît le vers d'Ovide par lequel il imite les cris des grenouilles (*Met.*, VI, 376) :

Quamvis sunt sub aqua, sub aqua maledicere tentant;

tout le monde les vers de Catulle :

Sic vos, non vobis, fertis aratra, boves;
Sic vos, non vobis, vellera fertis, oves, etc., etc.

Citons encore Plaute (*Amph.*, V, 1, 10) :

Strepitus, crepitus, sonitus, tonitrus,
Ut subito, ut propere, ut valide tonuit.

La rime n'est peut-être pas due au hasard dans Virgile (*Ecl.*, VIII, 80) :

Limus ut hic durescit, et hæc ut cera liquescit.

Mais elle est très-probablement accidentelle dans Eschyle (*Prom.*, v. 866, 867) :

κτεῖναι σύνευνον, ἀλλ' ἀπαμβλυνθήσεται
γνώμην· δυοῖν δὲ θάτερον βουλήσεται —

comme dans Horace (*Epist.*, I, 12, 25) :

Nec tamen ignores, quo sit romana loco res.

Dans ces passages la rime produit un effet comique; aussi la rencontre-t-on quelquefois dans Aristophane (*Nub.*, v. 109) :

Ἀπόλλυμαι δείλαιος · ἐκ τοῦ σκίμποδος
δάκνουσί μ' ἐξέρποντες οἱ Κορίνθιοι —
καὶ τὰς πλευρὰς δαρδάπτουσιν,
καὶ τὴν ψυχὴν ἐκπίνουσιν,
καὶ τοὺς ὄρχεις ἐξέλκουσιν,
καὶ τὸν πρωκτὸν διορύττουσιν,
καὶ μ' ἀπολοῦσιν;

et dans *la Paix*, v. 339 et suiv.:

καὶ βοᾶτε καὶ γελᾶτ' · ἤ-
δη γὰρ ἐξέσται τόθ' ὑμῖν
πλεῖν, μένειν, κινεῖν, καθεύδειν,
ἐς πανηγύρεις θεωρεῖν,
ἑστιᾶσθαι, κοτταβίζειν,
συβαρίζειν,
ἰοῦ, ἰοῦ κεκραγέναι.

Nous terminerons ce chapitre par une observation que nous suggèrent les hexamètres, qui ont la césure après le temps fort du troisième dactyle, césure appelée πενθημιμερής par les Grecs. Les deux hémistiches de ces hexamètres se terminent volontiers par des mots que relient ensemble les rapports syntaxiques les plus étroits, comme le substantif et son adjectif, qui se trouvent naturellement au même cas, et qui sont souvent pourvus de désinences identiques. Dans les poëtes grecs on ne trouve que peu d'exemples de cette disposition des mots; mais dans les poëtes latins elle est devenue, je ne dirai pas une règle, mais une manie. Virg., *Georg.*, IV, 253 :

Quod jam non *dubiis* poteris cognoscere *signis*.

Æn., IV, v. 360 :

Desine meque *tuis* incendere teque *querelis*.

Il en résulte des assonances fréquentes, et même accidentellement la rime, comme dans ce vers d'Homère :

ἐκ γὰρ Κρητάων γένος εὔχομαι εὐρειάων,

et dans ce vers de Virgile :

Trajicit : I, *verbis* virtutem illude *superbis*.

Ce qui semble prouver que la rime dans ces passages n'était pas préméditée, et surtout qu'elle n'était pas complète, c'est la certitude où nous sommes aujourd'hui que les accents expriment seulement les hauts et les bas de la voix, et que le temps fort (le frappé) ne tombait pas sur les syllabes homophones. *Verbis* et *superbis*, Κρητάων et εὐρειάων, riment ensemble prononcés à la façon moderne. Mais dès qu'on lit *verbis* et *superbis*, Κρητάων et εὐρειάων, la rime est à moitié effacée.

Ce qui donne une grande importance à ces homophonies accidentelles, c'est qu'elles paraissent avoir été le point de départ des homophonies recherchées avec intention dans les hexamètres du moyen âge :

Corpora sanc*tórum* | recubant hic terna ma*gorum*.
Ex his sub*lâtum* | nihil est alibive lo*catum*.

(Épitaphe des trois mages de Cologne)

La rime se trouve également dans les préceptes de l'école de Salerne, qui ont été traduits tant de fois, et dans une foule de proverbes :

Post cœnam *stábis* | aut passus mille me*abis*
Contra vim *mórtis* | non est medicamen in *hórtis*.

De là à la rime il n'y a plus qu'un pas. On n'a qu'à remplacer l'homophonie des dernières syllabes des deux

hémistiches du même vers par celles des dernières syllabes des deux *vers* qui se succèdent :

> Si sol splendescat Maria purificante,
> Major erit glacies post festum quam fuit ante (1).

III. TRANSFORMATION.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'accent, le nombre des syllabes et la rime étaient de petite ou de nulle importance dans la facture des vers anciens ; que ceux-ci étaient établis entièrement sur les différences des valeurs prosodiques, sur les longues et les brèves, en un mot, sur la quantité. Nous espérons prouver plus tard que ce qui est vrai pour le vers latin l'est également pour toute poésie primitive ; que pendant une longue suite de siècles les langues ont eu un caractère matériel, qui n'a cédé que tardivement aux progrès de l'esprit d'analyse et d'abstraction. Le moment où l'on saisit les premières traces du passage de l'ordre primitif à l'ordre moderne remonte aussi haut que les origines du christianisme. La quantité étant à peu près tout dans la poésie latine, et n'étant presque rien dans la poésie française, l'histoire de la lente décadence de la quantité nous conduira insensiblement et fatalement à l'époque qui verra naître des rhythmes nouveaux et une versification basée sur des principes inconnus jusqu'alors.

C'est donc l'histoire de cette décadence dans la langue latine que nous allons présenter succinctement, en faisant connaître les circonstances particulières qui l'ont

(1) James Harris, *Philological inquiries*, p. 75.

amenée et accélérée. Nous rechercherons les faibles commencements de cette décadence dans la nature de la langue latine, dans sa grammaire, dans sa manière de constituer et de composer les mots ; puis nous la verrons se dessiner vaguement dans les vers des anciens poëtes, et, après bien des réactions et des restaurations dues à l'étude et à l'imitation des Grecs, l'emporter définitivement vers le milieu et la fin du troisième siècle de notre ère.

1. TRACES DE LA DÉCADENCE DE LA QUANTITÉ DANS LA GRAMMAIRE LATINE.

La langue latine se fait remarquer non-seulement par une grande répugnance pour des composés d'une certaine étendue (1), dont le nombre est si grand en grec et en sanscrit, mais encore par une tendance très marquée à adopter des formes concentrées et contractées. C'est que ces formes ont un caractère d'unité plus prononcé ; et comme l'accent est le signe de l'unité du mot, on en peut conclure d'avance que l'accent latin aura plus d'énergie que l'accent grec et l'accent sanscrit. On en peut conclure pareillement que les valeurs prosodiques seront moins respectées. Vainement chercherait-on en grec des exemples de contraction comme : *evasti*, *dixti*, *revixti*, *scripstis*, *admisse*, *advexe*, pour *evasisti*, *dixisti*, *revixisti*, *scripsistis*, *admisisse*, *advexisse*, etc. (2). De la même nature sont : *paulum* = *pauxillum*, *ala* = *axilla*, *mala* = *maxilla*, *pilum* = *pistillum* (3) ; *seresco*, *salmenta*, *impomenta*, pour *serenesco*, *salsamenta*, *impo-*

(1) Les anciens poëtes ont inventé : *trisecliseneæ*, *incurvicervicem* ; mais ces créations n'ont pas été consacrées par l'usage.

(2) *Théorie générale de l'accentuation latine*, p. 125.

(3) *Ibid.*, p. 127, 128.

nimenta (1). Mais dans *inquĭno*, dérivé de *cœnum*; dans *dejĕro*, *pejĕro*, formes secondaires de *dejūro*, *perjūro*; dans *cognĭtum* et *agnĭtum* pour *cognōtum*, *agnōtum*, qui n'existent pas ou n'existent plus, le génie de la langue paraît s'être laissé aller à commettre de vrais solécismes (2).

Ces altérations de la quantité ne sont pas isolées. On les rencontre dans les préfixes, comme dans *ŏmittŏ* pour *obmitto* ou *ōmitto*, *ŏperio* pour *ōperio*, *ŏportet* pour *obportet* (3). Dans l'*a* de *ăperio* il faut chercher aussi une préposition; on ignore si c'est *ad* ou *ab*. La préposition *prō* se disait anciennement *prod*, et il existe encore une série de mots et de formes où la longueur de l'*o* s'est conservée. Mais dans la plupart des cas c'est la brièveté qui l'a emporté, par exemple *prŏfanus*, *prŏfecto*, *prŏfugus*, *prŏpitius*, *prŏnepos*, etc.

Le préfixe *re* se disait autrefois *red*. Aussi la longueur s'est-elle maintenue dans *rēccido* et *rēduco*. Mais le souvenir de la forme primitive s'est tellement oblitéré, qu'on a pu l'abréger même devant deux consonnes, comme dans *rĕcludo*, *rĕtraho*, etc.

C'est l'oubli de la quantité du radical qui a fait abréger aux Romains la première de *mămilla* (pour *mammilla*, de *mamma*), de *fărina* (de *far*, gen. *farris*), de *ofella* (dimin. de *offa*), de *mŏlestus* (subst. *mōles*), de *nŏtare* (dérivé de *nōtum*), de *nătare* (dérivé de *nō*, *nāvi*, *nātum*), de *pŭsillus* (dérivé de *pūsa*, *pūsio*). On pourrait allonger la liste de ces solécismes. Citons seulement *mŭtoniatus*, de *mūto*, *mūtinus*, et *conscrĭbillent* (Catull., 25, 10), de *scrĭbo*.

(1) *Ibid.*, p. 173.

(2) Pourtant il existe déjà en sanscrit une forme *asajnita*, de la √ jnā, que Lassen traduit : *insignitus*, *appellatus*.

(3) *Ibid.*, p. 167.

Un fait remarquable de la grammaire latine, quoiqu'il ne concerne pas directement la quantité, est la force avec laquelle l'accent de l'antépénultième semble peser non-seulement sur la dernière syllabe du mot, mais surtout sur un *a* pénultième (1). Que l'on compare *camera, phaleræ, tessera, siserum*, aux mots grecs κάμαρα, φάλαρα, τέσσαρα, σίσαρον, et l'on reconnaîtra que la langue latine a voulu alléger le mot, en échangeant le son large de l'*a* contre le son étroit et étriqué de l'*e*. Quelquefois ce ne sera pas *e*, ce sera *i*, qu'elle choisira, dans *catina, machina, patina, buccina*, pour κάτανα, μάχινα, πάτανα, etc. L'affaiblissement le plus connu est celui de l'ancien *u* en *i*. *Optumus, maxumus, manubus*, se sont transformés en *optimus, maximus*, etc. Enfin, dans une infinité de cas la pénultième a été entièrement supprimée, par exemple dans *valde, audacter, impostor*, pour *valide, audaciter*, etc.; dans *îmus* pour *infimus*, et exceptionnellement dans *bignæ, jugra*, pour *bigenæ, jugera*, etc.; même dans *cante, cette*, pour *canite, cedite*, dans *Lucmo* pour *Lucumo* (2). Une pénultième longue ne pouvait être supprimée, parce qu'elle réunissait en elle la force de la quantité et la force de l'accent; les *cognĭtum* et *pejĕro* font seuls une exception.

Un grand nombre de désinences se sont affaiblies dans le cours des siècles; cela devait arriver d'autant plus aisément, que ces désinences n'étaient jamais relevées par l'accent, et se prononçaient en général plus sourdement qu'en grec. Dans cette langue, une longue finale, lorsqu'elle n'avait pas l'accent elle-même, le fixait au moins tout près d'elle sur la pénultième; une longue

(1) *Théorie de l'accentuation latine*, p. 177.
(2) *Ibid.*, p. 180.

finale en latin ne pouvait empêcher l'accent de remonter à l'antépénultième (*fácilēs*).

Pareille accentuation n'a d'analogue en grec que dans le cas où un mot à sens plein est suivi d'une enclitique, par exemple δότε τω. En général toutes les consonnes finales, à l'exception de l'*s*, abrégent la voyelle précédente (par exemple *amĕm, amăt, tegŏr*). Toutefois cette règle n'est pas primitive ; elle ne s'est établie définitivement que vers les temps de César et d'Auguste. Plaute a plus d'un passage où les *amāt, timēt*, ont conservé l'ancienne longueur de leur désinence, car ces formes sont originairement contractes. L'*o* de la première personne (amo, amabo) et celui des substantifs de la troisième déclinaison (*sermŏ, pulmŏ*) commencent à s'abréger aussi vers la même époque. Il en est de même de l'*a* dans *trigintă, quadragintă*, etc. Mais nous rentrons ici dans un ordre de faits qui appartient de droit au paragraphe suivant. L'*i* de *mihi, tibi, sibi*, a été considéré comme douteux déjà du temps des poëtes anciens. L'*e* de *benĕ* et *malĕ* est bref, bien que les autres adverbes en *e* l'aient long. *Hŏdĭē, quăsī, nĭsī*, sont évidemment des formes affaiblies de *hōc diē, quām sī, nī sī*. Les particules, comme tous les mots faibles en latin, ont une tendance singulière à perdre de leur poids et de leur valeur prosodique.

2. TRACES DE LA DÉCADENCE DE LA QUANTITÉ DANS LA POÉSIE LATINE.

a. Le vers saturnien.

Lorsqu'on examine la versification des vieilles inscriptions funéraires et triomphales, ainsi que celle des poëmes de Livius et de Nævius, on ne peut se dissimu-

ler que les Romains, doués de sens moins déliés que les Grecs, saisissaient plus difficilement les différences délicates des valeurs prosodiques. Leur vraie poésie ne date que de l'imitation des chefs-d'œuvre de la Grèce. Les anciens poëtes n'avaient pas devant les yeux de formule nette et précise, ils suivaient instinctivement une règle vague et flottante. Le saturnien régulier, tel qu'on le conçut plus tard,

Malum dabunt Metelli | Nævio poetæ
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑

n'était pas pour eux un point de départ dont ils se fussent écartés avec plus ou moins de liberté, mais un but obscurément entrevu, vers lequel ils avançaient, et qu'ils auraient peut-être atteint, si les mètres d'origine grecque n'avaient pas refoulé le vieux vers des Faunes et des devins (1). Dans les irrégularités du saturnien nous ne voyons pas des libertés nettement déterminées, mais une tentative imparfaite de plier à une règle métrique la matière des mots et des syllabes que la langue offrait au poëte.

L'hiatus est fréquent dans le saturnien; la première syllabe y est quelquefois retranchée. Les deux licences se trouvent réunies dans le vers suivant :

Mórs perfécit tŭă ŭt | éssent ómnia brĕvĭă.

Le trochée, par un excès inouï ailleurs que dans cette poésie informe, y remplace quelquefois l'iambe :

Honós, fāmă virtúsque | gloria átque ingĕnĭum
Quoéi vītă defécit, | nón honós honóri.

Mais peut-être faut-il voir un archaïsme dans cette licence, et l'*a* des substantifs de la première déclinaison,

(1) *Théorie de l'accentuation latine*, p. 94.

partout abrégé en latin, s'est-il conservé long dans quelques rares exemples; peut-être en prononçant *fama* s'est-on souvenu du gr. φήμη, dor. φάμα.

La syllabe *que* tient déjà dans quelques passages la place d'une longue, absolument comme dans Virgile :

Magnam sapientiam (1) | multasque virtutes
Virum mihi camena | insequé (pour *insece*) versutum.

Si le trochée a pu remplacer l'iambe dans les *fama*, les *vita* que nous venons de citer, en revanche il arrive que l'iambe remplace le trochée :

Bonorum (2) optimum fu | isse virum,
Populi primarium fu | isse virum.

Évidemment il faut lire *virrum*. L'accent donnait plus de son à la liquide qui se redoublait, comme le sigma dans τόσσον, ὅσσον, pour τόσον, ὅσον.

b. La quantité prosodique dans les anciens poëtes.

(Plaute, Térence, Attius, Pacuvius, Lucilius, Lucrèce.)

Quand on lit quelques pages de Plaute et de Térence, on remarque bientôt qu'on a affaire au même système de métrique et de versification que l'on voit régner dans les poëtes grecs. Mêmes mètres : iambes, trochées, crétiques, etc.; même distinction entre la brève et la longue; même effacement de l'accent tonique dans la cadence du rhythme. Mais en y regardant de près, on est frappé de loin en loin de certaines licences que jamais poëte grec n'aurait osé se permettre, et qu'on est même

(1) Ici la dernière syllabe de l'hémistiche a été retranchée, grâce à l'impéritie du poëte.
(2) Remarquez l'*hiatus*.

étonné de trouver dans des écrits appartenant à l'antiquité. Elles s'expliquent toutefois par la peine que ces premiers auteurs éprouvaient à mettre d'accord les mots et les mètres dans une langue aux formes épaisses et sourdes, dans laquelle le sens intime et délicat de la quantité avait besoin d'être réveillé ou au moins développé.

Voici les licences principales :

1° Les anciens poëtes romains négligeaient quelquefois la position à l'intérieur des mots, qui autrement ne seraient pas entrés dans leurs vers. On trouve chez eux : *ŏccúlto, ăttĕnte, ferĕntárius, expapĭllăto, perĭstrómata.* L'abréviation paraît avoir eu lieu sous la pression d'une syllabe à la fois longue et accentuée (1).

2° Mais ils abrégèrent souvent aussi la première syllabe, quoique longue par position, de mots tels que *ĭlle, ĭste, ĕsse* (*ĕst*), *ĭpse, ĕccum, ĭnde, ŭnde, ĭntus, ĭnter, ŏmnia;* et ils les traitèrent, il s'en faut de peu, comme les langues modernes (celles du Nord surtout) traitent leurs mots faibles, particules, conjonctions et autres, quels que soient d'ailleurs leur étendue et le nombre des consonnes qui s'y succèdent dans la même syllabe (2).

3° Ils négligèrent quelquefois la position *plus forte* qui résulte du concours de deux mots. Ils prirent cette liberté surtout avec l'*n* interrogatif, par exemple *ităn tandem, habĕn tu*; avec *hic* et *hoc* suivis de *qu,* comme dans *hĭc quoque.* Mais ils l'étendirent évidemment à d'autres mots, puisque les critiques allemands (M. Ritschl surtout dans ses *Prolegomena ad Plautum*) voudraient dans de nombreux passages lire comme monosyllabes :

(1) *Théorie de l'accentuation latine*, p. 171, 172.
(2) *Ibid.*, p. 202, 203 et suiv.

enim, tamen, simul, bonus, domum, senem, color, soror, nimis, etc., considérer comme muette la dernière syllabe de *apud* et *caput*, et même élider deux syllabes dans *equidem* devant *hercle*, de façon à n'en laisser debout que la consonne initiale.

4° Enfin ils allèrent jusqu'à abréger des désinences longues, et qui n'ont jamais cessé de l'être, dans *malōs malī, domī, virōs, manūs, forās*, et surtout dans les impératifs à forme iambique (⏑ –), où la pression de l'accent était de bonne heure fort sensible, comme *rŏga, jŭbe, ăbi,* etc.

Il est évident que, si ces abréviations se fussent généralisées dans la langue, ou si elles eussent été constantes dans les mêmes mots, ou si seulement elles eussent pu se maintenir toutes dans l'usage des classes élevées de la société et dans la haute poésie, c'en était fait à tout jamais de la prédominance certaine du principe de la quantité prosodique. Heureusement toutes ces témérités d'un art encore jeune et inexpérimenté ne sont pas très-nombreuses; et si elles semblent prouver que les fondements sur lesquels repose la versification antique étaient déjà fortement ébranlés, leur disparition complète cent cinquante ans plus tard tend à démontrer que le principe opposé à la quantité prosodique était encore beaucoup trop faible pour prendre dès lors les rênes de la langue latine (1).

J'ai été le premier à expliquer ces violations de la quantité prosodique — et je pense que la plupart des philologues allemands ont adopté cette explication — par une prononciation très-fugitive de mots d'un usage très-commun, comme le sont tous les mots que nous ve-

(1) *Théorie de l'accentuation latine*, p. 204.

nons de citer. Cette prononciation par rapport au mètre présente un caractère *irrationnel*. Les *eccum, ille, domi,* etc., qui ont toujours *trois* temps dans les poëtes classiques, et ne tiennent dans Plaute et les autres que la place de deux, se prononcent comme si la longue et la brève avaient perdu chacune une partie (probablement un *tiers*) de leur durée. La longue ne cessait pas pour cela d'être relativement longue; la brève ne se supprimait pas, mais elle restait à la longue à peu près dans le rapport de 1 : 2 (1).

Nous avons exposé ailleurs toutes les raisons qui militent en faveur de notre théorie (2); ce qui la corrobore particulièrement, c'est la circonstance que les consonnes finales sont souvent retranchées dans les inscriptions anciennes qui nous restent, et qu'elles ont été retranchées de bonne heure dans des formes nombreuses des flexions osques et ombriennes (3).

A côté de syllabes violemment abrégées, qui reprennent à l'époque de César et d'Auguste leur longueur primitive, nous en trouvons d'autres que nous sommes habitués à considérer comme brèves, et qui ont été traitées comme longues par Plaute, Nævius, Ennius et les autres. Nous citerons :

1° La désinence *or* dans les substantifs de la troisième déclinaison : *sorōr, exercitōr*, et dans les comparatifs : *stultiōr, longiōr* (cp. le gr. ῥήτωρ, etc.). L'ancienne forme était *flōs, honōs*, etc. Peut-être la désinence de la première personne *or* dans *loquōr*, *amōr* était-elle longue d'abord, puisqu'elle est composée avec le pronom réfléchi; ainsi : *loquō* + *sē*, *amō* + *sē*, etc. (4).

(1) *Théorie de l'accentuation latine*, p. 205.
(2) *Ibid.*, p. 208.
(3) *Ibid.*, p. 193, 194.
(4) *Ibid.*, p. 220.

2° Les désinences *ar* et *er* des subjonctifs et futurs (*loquār*, *amēr*, *sequerēr*, etc.).

3° Les désinences *at*, *et*, *it*, des subjonctifs et futurs, par exemple *sīt* pour *siet*, qui est très fréquent dans Ennius, Pacuvius, Attius; puis *velīt*, *dēt*, *essēt*, etc.

4° Les désinences *at*, *et*, *it*, de la première, deuxième et quatrième conjugaison, où la langue semble avoir conservé la conscience de la contraction (*āt* = *a* + *it* comme *ēt* = *e* + *it* et *īt* = *i* + *it*). *Fīt* est certainement toujours long. D'autres exemples sont : *scīt*, *īt*, *afflictāt*, etc.

5° Enfin la désinence *it* de la troisième personne du parfait, qui s'allonge dans un grand nombre de passages cités par Fleckeisen : *vendidīt*, *jussīt*, *vixīt*, etc. Les exemples abondent. Nous n'en voulons citer qu'un seul, tiré de Livius Andronicus :

Haut ut quem Chiro in Pelio docuit ocri.

3. ÉPOQUE CLASSIQUE. RAFFERMISSEMENT DE LA QUANTITÉ.

Voilà les traces principales de cette rouille antique, qui semble s'être attachée aux œuvres des poëtes latins, tant que dura la république. L'étude attentive des modèles grecs, et une civilisation de plus en plus raffinée, qui devait se faire sentir jusque dans l'assouplissement de la langue, les firent disparaître. Plus de ces abréviations étranges que nous venons de signaler, plus de ces synérèses, de ces synalèphes et élisions violentes que l'on rencontrait encore si fréquemment dans les poëmes de Catulle (1) ; plus de ces suppressions de la lettre *s* à la fin des adjectifs et des substantifs, suppressions qui ne

(1) Même livre, p. 232, 233.

choquaient pas encore trop l'oreille délicate de Cicéron (1). On évitait désormais les mots commençant par les consonnes *sc, st, sp, sq,* après un mot terminé par une voyelle brève, parce qu'on trouvait aussi dur d'allonger cette voyelle que de la laisser brève malgré la position. On proscrivit l'hiatus, dont les vers saturniens fournissaient tant d'exemples, que Plaute admettait dans tant de circonstances, et qui échappait encore à Térence, à Lucile, et dans quelques rares passages à Lucrèce.

Mais, malgré ces améliorations apparentes, le principe de la quantité n'en déclinait pas moins visiblement. Les allongements irréguliers, que l'on rencontre si fréquemment dans les anciens poëtes, et qui ne sont qu'autant d'archaïsmes, disparaissent presque entièrement de la langue. Car sous la pression de l'accent les terminaisons et même les préfixes allaient s'affaiblissant; l'accent, de musical qu'il était, prenait déjà un peu le caractère du frappé. Aussi trouvons-nous à l'époque classique une série de petits mots qui dans la poésie de la république sont considérés comme pyrrhiques (⏑ ⏑) ou comme iambes (⏑ –), et qui à l'époque classique ont allongé leur première syllabe sous la pression réunie de l'accent et d'une position faible. De ce nombre sont : *rŭbrum, lĭbri, nĭgri, pĭgri, vĭbro, fĭbra, vĕpres, mĭgro;* puis les noms grecs, pour la plupart noms propres : *Hebrus, Othrys, Cecrops, Daphnis* (toujours Δᾰφνις dans Théocrite), *Codrus, Patroclus, cedrus, tigris, hydra,* etc. (2).

Les préfixes *pro* et *re* avaient conservé chez les anciens poëtes leur longueur primitive dans certains composés, comme : *prōfiteor* (Ennius), *prōfundo* (Catulle),

(1) Dans sa traduction d'Aratus, où l'on trouve : v. 25, *Pulverulentus uti de terra lapsu' repente ;* v. 93, *lustratu' nitore ;* v. 265, *magnu' leo*, etc.

(2) *Théorie de l'accentuation latine*, p. 237, 238.

prōtervus (Plaute, Térence), *rēduco* (Plaute, Térence, Lucrèce), *rellatum* (Térence), *rēmigro* (Plaute), etc. A l'époque classique les deux préfixes s'abrégent dans les mêmes mots, dans les mêmes composés; et ce n'est que dans les poëtes de la décadence que nous voyons reparaître l'ancienne longueur.

Évidemment l'accent est pour quelque chose dans l'abréviation de ces formes autrefois plus complètes et plus allongées. On ne saurait nier non plus son influence dans la chute de l'hexamètre. Son pied le plus important, le plus décisif, est le cinquième. Les poëtes de l'époque consacraient une attention toute particulière à sa facture. Ils voulaient qu'il présentât le mouvement dactylique, le mouvement descendant du rhythme dans toute sa pureté. Ils évitaient par conséquent avec soin des hexamètres à la chute anapestique, si fréquents encore dans le rude Ennius : *novōs ĭtă sōlă*, ou bien *pédĕm stăbĭlĭbat*. Ils évitaient aussi avec un instinct remarquable au cinquième pied la disconvenance de la quantité et de l'accent. Virgile a peu de vers qui se terminent comme ceux-ci : *ĕt bŏnă Jūno, ăb Jŏvĕ sŭmmo*. Dans ces fins de vers les poëtes romains aimaient à faire coïncider non-seulement la longue et le frappé, mais tous les deux avec l'accent : *prĭmus ab ŏris; mutāntur amĭctus; pollēntibus hĕrbis*, etc. Cette circonstance semble prouver que l'accent était déjà moins musical, qu'il commençait à avoir un son plus rude, plus rapproché du son de l'accent moderne. Quelque chose de semblable se voit au cinquième pied du senaire. Pour que le mouvement de ce mètre fût nettement dessiné, il faudrait que sa chute fût toujours iambique, comme la chute de l'hexamètre était presque exclusivement dactylique et descendante, c'est-

à-dire que la majorité se terminassent à peu près comme ceux-ci : *súum sibi*, *fāmas férunt*, etc. Or, dans ces chutes l'accent est, comme on voit, en lutte ouverte avec la longue et le frappé. Aussi les Romains, au risque de briser l'énergie du rhythme, ont-ils préféré la chute trochaïque, dans laquelle l'accent, la longue et le frappé coïncident. Les senaires qui se terminent par le crétique (⏑̄ ⏑ ⏑̄), par exemple : *Cálliclem, ínsciens, auctóritas*, sont dans Plaute à ceux qui se terminent par deux iambes (⏑ ⏑̄ ⏑ ⏑̄), par exemple : *súum sibi*, comme 3 : 2, dans Phèdre et Catulle quelquefois comme 3 : 1 (1).

Il résulte pour nous de l'exposé précédent, qu'à la première période littéraire de Rome la quantité prosodique était déjà entamée ; que l'étude des modèles grecs, en réveillant les goûts artistiques, et en poussant les esprits d'élite à l'imitation d'immortels chefs-d'œuvre, la raffermit et la restaura. Mais déjà les dégâts étaient considérables, et il avait fallu faire sa part à l'ennemi, le principe d'accentuation. De là venait chez les classiques même cette fréquente coïncidence presque moderne dans les endroits les plus décisifs du vers, non-seulement de la longue et du temps fort — elle est dans la nature des langues anciennes — mais de tous les deux avec l'accent. Encore un pas, et l'accentuation *franchit les nobles mais impuissantes barrières que l'art lui avait opposées, et règne désormais sur les débris d'une langue redevenue barbare.*

(1) La seule exception se trouve dans les senaires de Sénèque. Voyez à ce sujet *Théorie générale de l'accentuation latine*, p. 246.

4. DÉCADENCE.

a. Dissolution de la quantité prosodique. Les origines du rhythme moderne.

L'observation de la longueur par position est sans doute ce qu'il y a de plus délicat dans la quantité. Les Romains du quatrième et même du troisième siècle ne lui restent plus fidèles. Jadis la position allongeait les syllabes non-seulement dans les vers, mais encore dans le débit de la prose. Les chapitres de Cicéron et de Quintilien sur le nombre oratoire en fournissent la preuve. Mais, en traitant du même sujet, Probus, auteur de la *Catholica ars* (1), et un autre grammairien, Claudius Sacerdos, distinguent entre des syllabes finales longues par nature et celles qui le sont par position en poésie, mais qui, suivant eux, ne le sont pas en prose. Dans la chute oratoire *cujus ego causā laboro* ils regardaient la seconde de *causā* comme longue; mais dans la chute *cujus ego causam suscepi* la seconde de *causam* leur paraissait brève, bien que le mot suivant commençât par une consonne. Pour eux *judicium sustinebit* est un péon premier (*jūdĭcĭŭm*) suivi d'un ditrochée (*sūstĭnēbĭt*); *lĭcĭtŭm cōnsĕrvārĕ* un tribraque suivi encore d'un ditrochée (⏑ ⏑ ⏑, — ⏑ — ⏑). Pour Quintilien (2) *crīmĭnīs cāusā* formait un crétique et un trochée; Diomède y voit, comme Probus, un dactyle et un spondée (3). Si la

(1) Pages 1489-1494, Putsche. — M. Claudius Sacerdos, *Artes grammaticæ*, l. II, §§ 184-192, p. 70 et suiv.; Endlicher.
(2) Quintil., IX, 4, 97.
(3) Diom., p. 465, 467.

position n'était plus sensible à la fin des mots, c'est que l'accent avait déprimé les syllabes finales.

Diomède va plus loin. Il nous apprend qu'à son époque (il vivait à la fin du quatrième siècle) aucune espèce de position, eût-elle lieu au milieu des mots, ne saurait changer la prononciation d'une syllabe. Il voit un anapeste dans *pŏrrĭgī*, des péons troisièmes (⏑ ⏑ — ⏑) dans *pĕrtŭlērŭnt*, *bŏrbŏrōrŭm*, *pĕrdĭtōrŭm*; un anapeste suivi d'un trochée dans *pŏrrĭcīdārŭm*.

Enfin il ne sent plus la force de la position que dans les syllabes accentuées. A la seule exception du mot *esse*, abrégé déjà par l'usage familier du temps de Plaute, il regarde comme longues toutes les pénultièmes suivies de deux consonnes dont la seconde n'est pas une liquide. C'est que ces pénultièmes ont l'accent tonique : *ārmă* est un trochée pour lui, mais *ŏrmātŭs* un amphibraque (1). L'influence de l'accent ici est évidente. Cependant Diomède n'admet pas encore que l'accent seul puisse allonger une syllabe; *cápe*, *fácile*, *ágite*, sont pour lui des mots composés de brèves. *Hŏmĭnēs* passe encore pour un anapeste. On voit avec quelle lenteur extrême s'accomplissait la révolution qui faisait naître des idiomes nouveaux des débris des langues anciennes.

Diomède, grammairien savant, n'admettait plus aucune espèce de position, mais il reconnaissait encore les longues naturelles. Les sentait-il réellement, ou s'efforçait-il de concilier tant soit peu sa doctrine avec celle du passé? On s'arrête d'autant plus volontiers à cette dernière opinion, que Servius, qui paraît avoir été son contemporain, ne distinguait plus avec netteté les voyelles longues et les voyelles brèves; dans la prononciation

(1) Diom., *ibid.*, p. 423, 466.

des mots on ne sentait plus bien que l'*accent* seul. La quantité des mots dissyllabiques, dit-il, se reconnaît à leurs composés. Voulez-vous savoir si l'*i* de *pius* est bref ou long? formez *impius*. L'accent, qui porte sur l'antépénultième du composé, vous apprend que la pénultième est brève. S'agit-il de déterminer la prosodie d'un mot plus long, de *amicus*, par exemple? l'accent fait connaître que *mi* est long, puisque toutes les pénultièmes accentuées le sont. Cet hémistiche de Virgile : *nimium dilexit amicum*, prouve que la première syllabe est brève; enfin la brièveté de la dernière résulte de la règle sur les mots en—*us* de la deuxième déclinaison. En général la quantité de la pénultième est indiquée par l'accent — celle des premières syllabes par des exemples tirés des poëtes (nous dirions par le Gradus), celle des finales par des règles générales et faciles à apprendre. Servius lui-même l'affirme (1). On voit que l'accent seul est vivant; le reste de la prosodie s'apprend comme pour une langue morte. Mais cet accent a changé de nature; ce n'est plus une note, c'est déjà un effort de la voix.

b. Vers des poëtes savants.

Ces poëtes ont fait des vers d'une prosodie correcte dans les mètres de Virgile et d'Horace; on en a fait pendant tout le moyen âge; on en fait aujourd'hui, mais leur correction est le fruit de l'étude. Le sentiment naturel de la quantité s'est perdu. Les Ausone, les Prudence, laissent quelquefois échapper des fautes dont il n'y a pas d'exemple à l'époque classique, et qui font entrevoir leurs habitudes de prononciation.

(1) Servius, p. 1803.

Les fautes sont nombreuses lorsqu'il s'agit de reproduire irréprochablement les sons grecs, quantité et accent. Dans Prudence εἴδωλα devient *īdŏlă*, ἔρημος *ĕrĕmŭs*, μάθησις *măthĕsĭs* (1) ; Ausone met *trĭgŏnă*, *trĭgŏnorum* (2). Les paroxytons allongent la pénultième. On trouve *Sophīa*, *Andrēas*, *Euripīdes*, et cette altération est autorisée par Priscien lui-même (3). Ces faits caractérisent les tendances de la langue, les habitudes de la voix et de l'oreille : anciennement c'avait été la quantité, alors c'était l'accent, qui frappait davantage dans les mots étrangers.

La quantité des mots latins est mieux respectée. Cependant, trompé par une fausse analogie, Ausone abrége *bŭbus* qui pourtant est contracté de *bovibus* (4). Prudence prononce *involŭcrum*, *cŭĭque* et même *cŭĭ* (5), dans le vers dactylique : *sanguine pasta cui cedit avis*. Les poëtes d'une érudition incomplète commettent des fautes plus grossières ; ils abrégent des finales longues. Ælius Spartianus, qui écrivait sous Dioclétien, laisse échapper ce vers :

Hunc reges, hunc gentĕs amant, hunc aurea Roma (6).

Les fautes de ce genre fourmillent dans un poëme attribué à Tertullien :

Terribilis magicæ refugarum audaciă ductos,
Non quia culpă carent homines : nam sponte secuti.
Spiritŭ deque Dei præsaga voce loquentum (7).

(1) Vossius, *De Arte grammatica*, l. II, c. 39.
(2) Ausone, *Idylle*, XI, 50.
(3) Priscien, *De Accentu*, p. 1289.
(4) Ausone, *Epigramm.*, 62, 2.
(5) Prudent., *Cathem.*, 3, 167.
(6) Ælius Spart., *Pescennin*, c. 12.
(7) *Adv. Marcionem*, I, 11 et suiv.

c. Rhythmes populaires et chrétiens.

La poésie populaire enfin remplace franchement la quantité par l'accent. On connaît la chanson des soldats d'Aurélien conservée par Vopiscus (c. 6). En voici deux vers, dont la leçon offre le moins d'incertitude :

Unus homo mille mille mille decollavimus,
Tantum vini habet nemo quantum fudit sanguinis.

C'est l'ancien tétramètre trochaïque qui commence à se transformer en vers politiques de quinze syllabes. Le quatrième siècle nous a laissé plusieurs de ces rhythmes populaires. Le christianisme, qui voulait parler au cœur, releva cette poésie des pauvres et des ignorants du mépris où elle languissait. Des hommes distingués, qui connaissaient et cultivaient la poésie savante, ne dédaignaient pas de composer pour le peuple, de descendre aux formes de versification qu'il affectionnait, pour mieux se faire comprendre de lui, *ne necessitas metrica ad aliqua verba, quæ vulgo minus sunt usitata, compelleret*, comme dit saint Augustin (1). Voici quelques strophes d'un hymne que Bède attribue à saint Ambroise, et qui pourrait bien être de cet évêque :

1

O Rex æterne domine,
Rerum creator omnium!
Qui eras ante sæcula,
Semper cum patre filius.

(1) *Retract.*, I, c. xx.

2

Qui mundi | in primordio
Adam plasmasti | hominem.
Cui tuæ | imagini
Vultum dedisti similem.

3

Qui crucem propter hominem
Suscipere dignatus es,
Dedisti tuum sanguinem
Nostræ salutis precium.

Ce ne sont plus là des iambes, ce ne sont pas même des vers métriques, mais des simulacres d'iambes, des rhythmes faits à l'imitation du mètre iambique. Bède le fait très-bien remarquer : *ad instar iambici metri* (1). Outre les fréquents hiatus, trois choses caractérisent ces vers d'une espèce nouvelle : des syllabes accentuées sont substituées aux syllabes longues (*domine, hominem, similem, eras, crucem, precium*). Le nombre des syllabes est fixe, il y en a huit dans chaque vers; la chute est toujours trochaïque; l'assonance est recherchée et la rime semble prête à éclore. La règle de l'accent, le nombre des syllabes, la rime enfin, ce sont là des traits qui caractérisent notre versification moderne. Que l'on compare maintenant des vers de Sénèque écrits dans le même mètre (2) :

Instant soróres squálidæ,
Sānguĭnĕă jactant vérbera,
Fert láeva semústas fáces;

(1) Beda Venerabilis, *De Metrica ratione*, p. 2380; Putsche.
(2) Agam., III, 2.

et l'on trouvera que la quantité prosodique est strictement observée, que l'hiatus est évité, que dans *sānguĭnĕa* le dactyle remplace l'iambe, et que par conséquent le nombre des syllabes n'est pas fixe; enfin que l'accent a encore son caractère antique, musical, puisqu'il se trouve souvent sur des syllabes qui n'ont pas le frappé (*ínstant, sémústas, fácès*), et cela dans le pied le plus important, le dernier.

Les trois caractères indiqués plus haut se trouvent en d'autres morceaux d'une authenticité mieux établie. Les sept hymnes *De opere creationis* appartiennent incontestablement au quatrième siècle et à saint Ambroise. Saint Augustin en cite le dernier (1). Ils offrent des vers comme ceux-ci :

Solis rotam constituens
Subdens dedisti | homini....,

et des strophes dans lesquelles l'assonance est plus marquée que dans celle que nous venons de citer :

Illumina cor omnium,
Absterge sordes mentium,
Resolve culpæ vinculum,
Everte moles criminum.

C'est de ce rhythme qu'est sorti le vers de huit syllabes si usité dans les longs récits des trouvères :

Taillefert, qui moult bien chantait...

Il existe aussi un psaume abécédaire, dans lequel la quantité ne joue plus aucun rôle; il fut composé par saint Augustin en 393 après Jésus-Christ. Nous donnons une partie de la première strophe (2) :

(1) *Confess.*, IX, 12.
(2) S. Augustini *Opera*, t. IX, p. 1-8.

Abundantia peccatorum solet fratres conturbare.
Propter hoc dominus noster voluit nos præmonere,
Comparans regnum cœlorum reticulo misso in mare
Congreganti multos pisces, omne genus hinc et inde.
Quos cum traxissent ad littus, tunc cœperunt separare.

Ce sont des vers quasi-trochaïques, composés de deux parties égales et terminés par un *e* non accentué, un *e* féminin, si l'on osait faire cet anachronisme. Pour trouver le nombre des syllabes il ne faut pas perdre de vue que l'auteur s'est permis des synérèses nombreuses, conformes à la prononciation populaire, telles que : *abundantia* et ailleurs : *ecclesia*, *hodie*, etc., et qu'il fait toujours la liaison des voyelles d'un mot à un autre de manière à éviter l'hiatus qui était admis dans les hymnes précédents. On lit plus bas :

Modo quo pacto excusabant factum altare contra altare.

En tenant compte de ces détails on trouve huit syllabes dans chaque hémistiche, et ces syllabes se suivent à peu près comme dans les vers français, sans que les longues alternent régulièrement avec les brèves, ni des accentuées avec des non accentuées. La chute seule rappelle l'origine de ce vers et le mètre trochaïque qui leur a servi de modèle ; elle est toujours la même, et l'accent, dont nous cherchons la trace, s'y montre avec évidence : l'avant-dernière syllabe de chaque vers et de chaque hémistiche est une syllabe accentuée. Dans les vers cités plus haut on voit le mot *máre* à la fin d'un vers ; l'*a* autrefois bref de *mare* ne se distinguait plus de l'*a* long de *conturbare* ou *separare*. Le peuple le pro-

nonçait déjà comme les Italiens font aujourd'hui. — L'accent l'avait définitivement emporté sur la quantité.

Ce genre de versification, adopté d'abord par des soldats romains (voir plus haut), devint, comme tous les genres extrêmement simples, très-populaire au moyen âge. Voici le premier couplet d'un hymne abécédaire sur saint Patrice (1) :

Audite | omnes amantes Deum, sancta merita
Viri | in Christo beati Patrici episcopi
Quomodo bonum | ob actum similatur angelis,
Perfectamque propter vitam æquatur apostolis.

Ces couplets sont de quatre vers et ont une syllabe de moins que ceux de saint Augustin. Ils rappellent le tétramètre catalectique. En revanche, la légende de Bonus (2) a des vers de deux fois huit syllabes, comme la pièce de saint Augustin. Mais ces vers sont d'un rhythme fortement marqué, comme ceux des hymnes de saint Ambroise et des plus beaux chants de l'Eglise. Il y a des accents à la place de toutes les longues de l'ancien vers trochaïque :

Solus in obscuro | orat, Domnum puro corde rogat,
Planctus agit, pectus tundit, inter fletus preces fundit.
Quo convenit plebs abscedit, et ad sua quisque redit.
Iste solus ibi jacet, ut divinæ laudi vacet.

C'est dans ce rhythme qu'est composé le célèbre *Dies iræ, dies illa,* etc. C'est dans ce rhythme que les Espa-

(1) Du Méril, *Poésies populaires latines*, p. 147.
(2) Du Méril, p. 190. La légende est tirée d'un manuscrit du XIe ou du XIIe siècle.

gnols improvisent et ont improvisé de tout temps leurs *redondillas :*

Victorioso valor el Cid
A San Pedro de Cardeña
De las guerras que ha tenido
Con los Moros de Valencia, etc.

5. ORIGINE DU VERS DE DIX SYLLABES.

C'est le trimètre, ou vers iambique de six pieds, qui donna naissance à ce vers, un des plus usuels chez presque tous les peuples de l'Europe. — Mais le modèle latin a subi une métamorphose si complète, qu'il est nécessaire de démontrer la filiation à l'aide de la forme intermédiaire que le vers antique prit dans les rhythmes latins des premiers siècles du moyen âge. On le reconnaît encore dans cette complainte qu'un moine de Bobbio fit sur la mort de Charlemagne (1) :

A solis ortu usque ad occidua
Littora maris planctus pulset pectora !
Heu mihi misero !
Ultramarina agmina tristitia
Tetigit ingens, cum mærore nimio
Heu mihi misero ! etc.

Les grands vers sont de douze syllabes, et ont deux accents fixes, sur la quatrième et la dixième. Ils ont avec le trimètre iambique le même rapport que les vers du

(1) Bouchaud (*Essai sur la poésie rhythmique*, 1763, p. 110) la donne d'après Muratori, *Rer. ital.*, t. II, p. 690.

psaume abécédaire de saint Augustin avec le tétramètre trochaïque. Plusieurs longues de l'iambe sont remplacées par des accentuées ; les longues les plus rapprochées de la césure et de la fin du vers le sont constamment, et ce changement s'opéra d'autant plus facilement que ces longues avaient déjà eu l'accent tonique dans la plupart des trimètres antiques. Pour rendre la ressemblance plus sensible, il faut choisir des trimètres composés de douze syllabes et terminés par un mot de plus de deux syllabes :

Phaselus ille quem videtis hospites,
Ait fuisse navium celerrimus.

Voici un autre rhythme du même genre composé pour la garnison de Modène au commencement du dixième siècle (1) :

O tu qui servas armis ista mœnia,
Noli dormire, moneo, sed vigila,
Dum Hector vigil exstitit in Troïa,
Non eam cepit fraudulenta Græcia.
. . . . . .
Vigili voce avis anser candida
Fugavit Gallos ex arce Romulea.

Ces vers tiennent d'un côté du mètre antique, dont ils proviennent; ils se rattachent de l'autre aux vers modernes, qui en sont nés à leur tour : aux vers italiens appelés *sdruccioli*, de douze syllabes, à l'hendécasyllabe du Dante, au vers français de dix syllabes.

(1) Muratori, *Antiq. ital. medii ævi*, t. III, p. 709.

Ce sont les *sdruccioli* qui calquent les rhythmes latins avec le plus de précision :

Solca nell' onde e nell' arene semina
E tenta i vaghi venti in rete accogliere
Chi fonda sue speranze in cor di femina.

L'accent, assez énergique en italien, est tantôt sur la quatrième, tantot sur la sixième syllabe, ce qui rappelle les deux césures (penthémimère et hephthemimère) du trimètre latin.

Mais dans le premier cas le vers reçoit un troisième accent de rigueur à la huitième place, et prend ainsi un mouvement iambique assez prononcé. Mais comme le nombre des mots italiens accentués sur l'antépénultième est relativement petit, les vers *sdruccioli* n'ont jamais été populaires, et ne datent même pas de bien longtemps. En réalité c'est donc l'hendécasyllabe qui a remplacé en Italie l'ancien senaire :

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai nell' una selva oscura, etc.

C'est lui qui a été employé généralement par tous les poëtes épiques du pays. Ce vers a été connu en Espagne dès la plus haute antiquité sous le nom de *verso de arte mayor*. Il passait pour être de facture difficile, et il a été abandonné de bonne heure pour des rhythmes plus aisés et plus coulants. Cependant, comme l'idiome espagnol a beaucoup de mots qui ont rejeté les anciennes désinences faibles, et qui ont la désinence sur la finale, ce vers peut avoir dix syllabes au lieu de onze, exactement comme le vers français :

Como el que duerme con la pesada
Quiere y no puede jamas acordar,
Ma si la puede à la fin desechar,
Queda la mente con el desvelada.

Voici enfin le vers français de dix syllabes :

Quand Prométhée eut formé son image
D'un marbre blanc façonné par ses mains.

C'est toujours le rhythme du vers latin; les changements qu'on y trouve ont été amenés par la nature de la langue française. Dans les mots français, les syllabes qui suivent l'accent tonique se sont émoussées au point de ne laisser qu'un *e* muet ou de disparaître complétement. *Imaginem* est devenu *image; manus* ou *manibus* est devenu *mains*. Les vers français ne pouvaient donc avoir que dix ou onze syllabes. En outre la césure a été rapprochée de la quatrième syllabe, pour faire mieux ressortir l'accent, qui est peu accusé dans la langue française. (Voir le Supplément.)

6. ORIGINE DE L'ALEXANDRIN.

Le chant le plus ancien de la poésie française, celui de Rolland, est écrit en vers de dix syllabes. Toutefois le vers alexandrin aussi remonte à une bien haute antiquité. Ce qui semble le prouver, c'est le caractère monorime des anciens poëmes qui sont composés dans ce mètre, caractère qui ne commence à se perdre qu'à la fin du XVe siècle (1). Il passa déjà dans ces temps reculés

(1) L'idée de composer des chants monorimes paraît être venue aux Provençaux des Arabes, qui affectionnent particulièrement cette forme dans leurs poëmes.

pour le vers le plus noble; on l'employait dans les grandes épopées, et notamment dans les Alexandriades, qui paraissent lui avoir donné son nom. Les Espagnols revendiquent l'honneur de s'être servis les premiers du vers alexandrin. D'après Sarmiento, ce seraient des moines qui au XIIe siècle en auraient composé en imitant de mauvais vers latins, dont malheureusement je n'ai pu ici, à Dijon, découvrir la trace. Le poëme du Cid, versifié en alexandrins informes, daterait, d'après Sanchez, de la même époque. La chronique fabuleuse d'Alexandre le Grand paraît un peu plus moderne, à en juger d'après le tour plus simple et plus coulant du langage et du rhythme. Mais Lambert li Cors, qui, lui aussi, a commencé un poëme sur la vie d'Alexandre, et Alexandre de Paris, qui l'a terminé, ont vécu vers la fin du XIIe siècle. Ils sont Français; et si l'on songe que l'alexandrin n'a jamais été populaire en Espagne, il est permis de croire qu'aussitôt inventé, il y fut importé de France.

Mais comment l'alexandrin s'est-il formé? Sanchez prétend que les anciens poètes l'ont calqué sur le pentramètre latin; d'autres le font sortir du trimètre. Il est possible que ceux qui ont créé ce rhythme n'aient cru qu'imiter ces deux mètres de l'antiquité classique. Mais il est certain, en même temps, qu'ils ont, sans s'en douter, reproduit des rhythmes populaires beaucoup plus simples.

Les comiques grecs se servaient quelquefois d'un mètre qui se rapproche singulièrement de l'alexandrin, je veux parler du tétramètre iambique catalectique; seulement son premier hémistiche comptait un pied de plus, par exemple (Aristoph., *Nub.*, v. 1036) :

Καὶ μὴν πάλαι γ' ἐπνιγόμην | τὰ σπλάγχνα κἀπεθύμουν.

Mais en réalité c'est dans le faux Anacréon, dont les poëmes sont d'une origine relativement récente, que nous trouvons le germe du vers de sept syllabes qui forme la moitié de notre alexandrin :

ϑέλω λέγειν Ἀτρείδας,
ϑέλω δὲ Κάδμον ᾄδειν.

Ces deux vers placés bout à bout forment un alexandrin, comme on en aurait pu faire et comme on en faisait beaucoup au treizième et au quatorzième siècles. On trouve dans Gauthier d'Aupais :

Que li ribaud dépouillent | pour avoir le breuvage ;

dans Berthe aux grands pieds :

Je voudraïe par m'âme | qu'elle fust décollée, etc.

Senèque a employé quelquefois le mètre si commun d'Anacréon (*Méd.* 848) :

Quonam cruenta Maenas
Præceps amore saevo
Răpĭtur? quod impotenti
Făcĭnus parat furore?

Que l'on compare maintenant l'effet produit par d'anciens alexandrins espagnols dont les deux hémistiches se terminent souvent par des syllabes féminines :

Fablar curso rimado | per la quaderna via
Por silabas cantadas | ca es grant maëstria.

La syllabe féminine finale qui paraît avoir succombé la première, c'est celle du second hémistiche. Ainsi, on lit dans le *Poema de Alexandro Magno :*

El padre a siete annos | metiole a leer,
Diole a maestros ornados | de seso et de saber,
Los mejores que pudo | in Grecia escoger,
Qui lo sopiessen en las | siete artes imponer, etc.

Le français, qui n'a plus de désinences sonores, les sacrifia bientôt toutes les deux; cependant le nombre des vers où la finale féminine est gardée au premier hémistiche et retranchée au second est considérable. On lit dans Gauthier d'Aupais :

Gauthier vint à l'estable | pour véoir son destrier,
Gentement se demente | prit soi à gramoyer.

Nous trouvons un certain charme à cette marche primitive du vers alexandrin. Car il semble d'abord naturel que le repos soit plus complet et la coupe plus énergique à l'endroit de la rime qu'à l'endroit de la césure principale. Mais l'usage des derniers siècles en a décidé autrement pour des raisons que nous développerons dans le Supplément.

Voilà les principaux mètres empruntés à l'antiquité par les nations modernes; les dactyles et les anapestes n'y figurent pas; les mètres plus compliqués d'Horace, de Pindare, des chœurs lyriques, y figurent encore moins. Il en devait être ainsi. Sous le coup de la révolution la plus grande que les langues européennes eussent à traverser, les formes grammaticales et syntaxiques se simplifièrent; le système des rhythmes devait se simplifier aussi. Car ce ne furent pas les poètes qui accomplirent cette révolution; elle ne sortit pas des rangs de la classe

lettrée, imbue de traditions classiques ; — elle sortit des masses, de la foule ignorante, de son langage irrégulier et confus, de sa conversation de tous les jours. Les Grecs, qui trouvèrent dans leur noble idiome la différence de la longue et de la brève toute faite, et qui sentirent instinctivement qu'une longue pouvait équivaloir à deux brèves, créèrent sans effort l'hexamètre, comme Tyrtée écrivit sans effort des chants guerriers. Les populations chrétiennes de l'empire d'Occident avaient perdu le sentiment délicat de la quantité prosodique ; elles ne connurent plus que la distinction de la syllabe forte et de la syllabe faible. Mais l'accent, dont l'influence grandissante avait produit ce changement, ne remplaça qu'imparfaitement, dans les langues du Midi au moins, le système qu'il venait de ruiner. La syllabe accentuée, plus énergique qu'une syllabe dépourvue d'accent, ne pouvait pas faire équilibre à deux de ces syllabes, comme la longue faisait équilibre à deux brèves. De plus, soit faiblesse d'instinct poétique des races barbares, soit faiblesse de ces accents mêmes qui venaient de s'affranchir de la gêne prosodique, les syllabes fortes et les syllabes faibles ne se suivaient pas dans un ordre régulier, harmonieux. L'accent ne se faisait remarquer que dans les endroits décisifs du rhythme, à la césure, à la fin du vers. De là la nécessité de compter les syllabes ; et, comme des syllabes comptées ne produisent pas de rhythme, de fortifier le dernier accent par la rime ; c'est la rime qui désormais indiquera seule le point précis où le vers s'arrête. Dans le domaine de l'harmonie ce changement constitue une véritable déchéance. Les langues modernes, pour arriver à une harmonie quelconque, sont forcées de se servir de moyens matériels, extérieurs pour ainsi dire, et en partie étrangers au rhythme. Le

vers des anciens est composé d'éléments matériellement appréciables, qui portent leur harmonie en eux-mêmes; cette harmonie est partout, dans chaque point, dans chaque détail du vers.

La renaissance n'avait donc pas de système nouveau à inaugurer; ce système avait été formulé assez nettement dans les poésies populaires des premiers chrétiens, dans les poésies barbares des peuples du Nord. Mais elle avait à le dégrossir, à tirer des idiomes modernes assouplis et épurés des accents harmonieux; à conduire ces idiomes à la perfection, à leur âge classique. L'étude des modèles inimitables de l'antiquité fit naître d'abord dans l'esprit de quelques érudits le projet de rétablir les mètres des Grecs et des Latins, comme la pensée leur était venue de remettre sur leur trône Vénus, Apollon et Jupiter. Mais les écrivains sensés comprirent bien vite que l'unique fruit qu'il y avait à tirer des anciens était d'imiter l'élégance du tour, la rondeur de la forme, la propriété du style, qui les caractérisent; et s'étant proposé un but qui ne dépassait ni leurs forces, ni celles des langues modernes, souvent ils réussirent à l'atteindre.

RÉSULTATS DÉFINITIFS.

Comparons maintenant les vers des anciens et les vers des modernes. Qu'ont-ils de commun? en quoi diffèrent-ils les uns des autres?

QU'ONT-ILS DE COMMUN ?

Ils ont en commun :

1° Ce qui constitue la régularité, la mesure, la marche rhythmée de toute poésie qui mérite ce nom, c'est-à-dire le *temps fort*, le *frappé*, qui signale à l'oreille les parties saillantes du vers. Chez les Grecs et les Latins, le *frappé* (θέσις) se confond volontiers avec la longue ; chez les peuples néo-latins, il tombe souvent sur la syllabe accentuée. Mais sa nature est la même chez les uns et les autres; et lorsqu'il est réduit à sa propre force, ce qui arrive chaque fois qu'il relève une ou deux brèves dans un vers antique, ou une syllabe faible dans un poëte moderne, on le reconnaît au même signe, au même son, c'est-à-dire à un coup, à un appui de la voix destiné à faire ressortir le mouvement du rhythme.

2° Le vers antique et le vers moderne ont en commun la *césure;* mais son caractère, sa nature, ne sont pas exactement les mêmes dans l'un et dans l'autre. Dans le premier, c'est un arrêt de la voix après le mot qui réunit dans la même syllabe la longue et le temps fort; dans le second, c'est un arrêt de la voix après le mot qui réunit dans la même syllabe accent et temps fort. La césure fait donc partie intégrante du rhythme dans des vers assez longs pour en comporter une; elle en est

comme une nervure ou une membrure; elle les divise, elle les *coupe* naturellement, harmonieusement.

3° Le vers antique et le vers moderne ont enfin en commun dans les temps classiques de Rome et d'Athènes, et à l'époque de la Renaissance dans l'Europe méridionale, une égale horreur de l'hiatus. Notons en passant que cette horreur n'est pas partagée des peuples du Nord, et que, dans la poésie allemande et anglaise, son admission ne constitue pas une faute. Les langues et les nations du Midi se sont toujours distinguées par un respect extrême pour la forme, et par une répugnance excessive pour tout ce qui ressemble à une cacophonie.

EN QUOI DIFFÈRENT-ILS ?

Ils diffèrent :

1° Par l'emploi et la nature de la quantité prosodique. La quantité existe sans doute dans la langue française comme dans la langue latine : car quantité de syllabes veut dire leur durée, et dans aucune langue du monde on ne peut prononcer un mot, une syllabe, sans leur assigner une certaine durée. Mais chez les anciens cette durée avait une valeur nette, précise; elle était mathématiquement appréciable : c'est ainsi qu'elle pouvait être comme la matière ou le corps du vers, dont le rhythme était l'âme et la vie. C'est ce qui a fait dire, avec une certaine vérité, que la quantité était tout ou presque tout dans le vers ancien, et qu'elle n'était rien ou presque rien dans le vers français. Car, encore qu'elle y existe, il faut avouer qu'elle n'accuse plus que des différences imperceptibles de syllabe à syllabe, qu'elle est devenue « incommensurable ». Elle peut encore modifier

l'harmonie, l'euphonie du vers ; elle ne saurait en changer ni la nature ni l'étendue.

2° Le vers antique et le vers moderne diffèrent aussi par l'emploi et la nature de l'accent. Il y a des accents dans toutes les langues, et de même que chaque syllabe a une certaine durée, chaque syllabe doit être prononcée aussi avec une certaine élévation de la voix. Seulement le caractère des accents grecs et latins était musical, et l'acuïté de leur son était indépendante de la valeur prosodique des syllabes sur lesquelles ils se posaient. Une infinité de syllabes brèves étaient accentuées ; une infinité de syllabes longues ne l'étaient pas. Le vers des anciens, étant entièrement basé sur la quantité des syllabes, n'avait à tenir aucun compte de leur plus ou moins d'acuïté, c'est-à-dire que, dans les meilleurs temps de la poésie grecque et latine, l'accent n'est à peu près pour rien dans la marche du rhythme. Il ne commence à acquérir une certaine importance que lorsque sa nature change, et qu'au lieu d'être exprimée par une certaine acuïté, il se rend par un coup, un appui de la voix. Les premières traces de cette transformation remontent jusqu'à l'âge d'or de la littérature latine. Mais ce ne sont encore que les germes d'une révolution dont nous avons esquissé dans les chapitres précédents les phases principales. Ce qui, dans les langues modernes, établit une différence entre les syllabes, c'est le degré de leur force, marqué par l'accent, et non leur poids ou leur durée, indiqués par la quantité. Les vers français forment une succession, irrégulière il est vrai, de syllabes fortes et de syllabes faibles. Dans les langues du Nord, cette succession est d'autant plus régulière que l'accent y a acquis plus d'énergie. Dans ces langues, il est le maître souverain du rhythme ; il peut se passer de la rime et

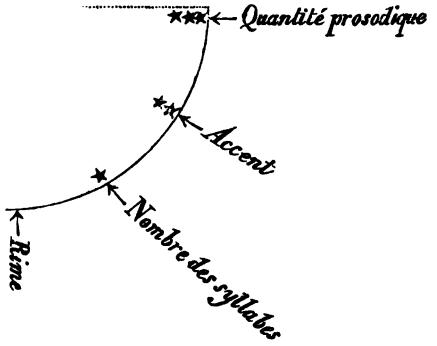
même d'un nombre de syllabes toujours le même. C'est ainsi qu'en Allemagne on a pu imiter jusqu'à un certain point l'hexamètre antique, parce que la syllabe forte, dans la langue de ce pays, a tant de puissance qu'elle peut faire équilibre à deux syllabes faibles. Cependant, comme nous l'avons déjà dit ailleurs, ces hexamètres sont une création artificielle, et n'ont pas, à proprement parler, de valeur littéraire.

3° Dans les vers des langues méridionales modernes, on compte les syllabes, parce que la différence des syllabes fortes et des syllabes faibles n'est pas assez sensible pour admettre une autre mesure. Dans les vers anciens, on les pesait, parce qu'il y avait un rapport certain entre les longues et les brèves. Cependant il pouvait arriver accidentellement que, dans ces vers, le nombre des syllabes fût le même; dans la poésie chantée, l'identité du nombre des syllabes dans la strophe et l'antistrophe était même exigée. Chez les modernes, le nombre des syllabes varie quelquefois dans la poésie légère. Il peut varier librement dans les compositions musicales. Nous ne reviendrons pas ici sur ce que nous avons dit ailleurs sur le même sujet.

4° Dans les vers des nations méridionales modernes, la rime est nécessaire, parce que des syllabes comptées seules ne peuvent faire naître ni rhythme ni harmonie véritable. Dans les vers anciens, la rime aurait été tout à fait superflue, parce que cette harmonie était intrinsèque, était inhérente aux mots, se trouvait dans chaque parcelle du vers, dans le moindre mouvement du rhythme. Les langues anciennes étaient trop riches, trop harmonieuses, trop musicales, pour avoir recours à un moyen d'harmonie aussi superficiel, matériel, je dirai presque aussi lourd. Elles l'emploient très-rarement;

quelquefois la rime leur échappe malgré elles ; d'autres fois elles s'en sont servies pour produire des effets d'harmonie imitative.

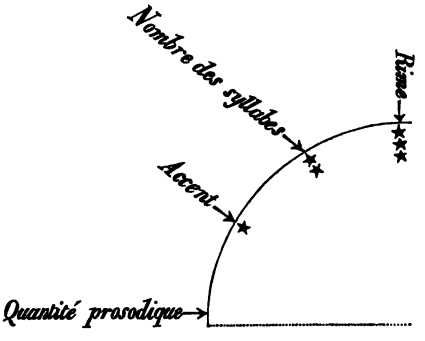
Résumons par une comparaison bien claire, bien palpable, ce résumé déjà trop long. Représentons-nous l'histoire des rhythmes sous la forme d'une *ligne circulaire*. Le *diamètre* qui partagera le cercle *en deux parties égales* figurera pour nous le moment de transition du système rhythmique des anciens au système moderne, et ce moment, c'est l'avénement du christianisme. Le centre du cercle autour duquel l'histoire des rhythmes pivote sera le temps fort, le frappé, la thésis. La moitié inférieure, réservée, je suppose, au système antique, renfermera les autres éléments du rhythme rangés de droite à gauche dans l'ordre de leur importance respective : 1° quantité, 2° accent, 3° nombre de syllabes, 4° rime.



Mais dans le mouvement rotatoire de droite à gauche que l'histoire imprime aux éléments constitutifs du

rhythme, la *valeur* respective de ces éléments change du tout au tout; leur *ordre relatif* reste le même.

La rime et le nombre des syllabes, atteignant d'abord les limites de la moitié supérieure du cercle, occupent désormais les places d'honneur; l'accent les suit de près; et la quantité, qui avait joué le premier rôle dans la poésie ancienne, se trouve reléguée à la queue du cortége.



Le rhythme moderne se trouve donc être pour ainsi dire aux antipodes du rhythme antique.

SUPPLÉMENT.

DE LA CÉSURE.

1

Dans des vers d'une certaine longueur, comme l'hexamètre et le senaire, la voix ne peut pas atteindre la fin par un seul effort ; mais ayant fourni une partie de sa course, elle s'arrête pour reprendre haleine, tantôt un peu en deçà du milieu du vers, et tantôt un peu au delà. C'est cet arrêt, cette halte de la voix, qu'on appelle *coupe* ou *césure*. Dans l'hexamètre, on la trouve le plus fréquemment au troisième pied :

Donec eris felix | multos numerabis amicos;

dans le senaire, au troisième iambe :

Jam jam efficaci | do manus scientiæ.

Un hexamètre ou un senaire bien fait doit avoir au moins une césure, et ne doit jamais en avoir plus de deux. Il y en a deux, lorsque la voix, forcée par le sens et la ponctuation, s'arrête au commencement du vers, et que la distance qui la sépare de la fin est trop grande pour qu'elle puisse la franchir sans un nouveau repos. Par exemple, Catull., *Epith. Pel.*, v. 139 :

Eumenides | quibus anguineo | redimita capillo —

Horat., *Epod.*, I, 1, 19 :

Ut assidens | implumibus | pullis avis.

La césure a donc ceci de commun avec la fin du vers, qu'elle indique un repos de la voix ; mais à la fin du vers le repos est complet, parce qu'il a lieu non-seulement à la fin d'un mot, mais encore à la fin du rhythme. A la césure, comme elle ne termine qu'une *partie* du vers, le repos est incomplet : car si elle a nécessairement lieu à la fin d'un mot, elle doit toujours *couper* le rhythme. Il faut, pour que le vers soit bien fait, que les mots ne coïncident pas avec les pieds rhythmiques. Le vers :

Tali | concidit | impiger | ictus | vulnere | Cæsar

renferme six césures. Il représente moins un vers composé de six dactyles que six vers composés chacun d'une monopodie dactylique. Une césure qui a lieu à la fois à la fin d'un mot et d'un pied rhythmique ressemble donc à une véritable fin de vers; un vers partagé de la sorte cesse de former, pour ainsi dire, un seul vers, un *tout bien organisé*. La césure, au contraire, qui coupe le pied rhythmique, tout en donnant un court répit à la voix, l'excite en même temps à passer outre, à se satisfaire, en suivant jusqu'au bout le mouvement du rhythme si heureusement interrompu. Il faut donc que les parties qui constituent le vers soient inégales d'étendue et de forme. Il faut qu'elles aient l'air, pour ainsi dire, de s'attirer et de s'appeler, c'est-à-dire qu'elles s'adaptent l'une à l'autre comme les bouts d'une chaîne, ou, pour nous servir d'une image plus vulgaire, comme le pêne et la gâche d'une serrure.

Il résulte de ce qui précède que la césure doit avoir lieu en général en sens inverse du mouvement rhythmique du vers. Elle doit de préférence être *masculine*

et atteindre les *frappés* dans des vers d'un mouvement descendant, comme l'hexamètre :

Arma virumque canó | Trojæ qui primus ab oris.
(Césure dite πενθημιμερής.)

Infelix operis summá est | quia ponere totum
Nescit. (Césure dite ἑφθημιμερής.)

Elle est plutôt féminine et attachée aux *levés* dans les senaires, dont le mouvement est ascendant :

Jam jam efficaci | do manus scientiæ
Supplex et oro | regna per Proserpinæ.
(Césure dite πενθημιμερής.)

Dedi satis superque | pœnarum tibi.
(Césure dite ἑφθημιμερής.)

La césure féminine elle-même, quoique moins agréable et moins énergique, ne doit pas coïncider avec les pieds rhythmiques de l'hexamètre ; elle doit les couper entre le premier et le second levé, comme cela a lieu dans le premier vers de l'Odyssée :

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, | πολύτροπον ὃς μάλα πολλά —

La coïncidence absolue de la césure et du pied rhythmique est donc tout à fait intolérable dans les vers d'un mouvement descendant, parce qu'elle les rend faibles et languissants, parce qu'elle les désorganise (1). Elle a moins d'inconvénients dans des vers d'un mouvement

(1) La césure qui a lieu après le quatrième pied dans les hexamètres dits *bucoliques* de Théocrite, ne constitue qu'une exception apparente à la règle que nous venons d'établir. Les hexamètres doivent être considérés comme composés d'un tétramètre ayant sa césure particulière et d'un dimètre dactylique lui servant de clausule.

ascendant, auxquels elle donne quelque chose de brusque et de saccadé :

Non Afra avis | descendat in ventrem meum —
Jucundior | quam lecta de pinguissimis —
Quid accidit? | cur dira barbaræ minus —

Cette césure est assez rare dans le senaire; mais dans les vers anapestiques il ne saurait y en avoir d'autre, l'impétuosité du rhythme ne souffrant pas que la césure vienne séparer le levé et le frappé d'un même pied. C'est pourquoi le tétramètre anapestique dont Aristophane se sert si souvent a la césure régulièrement au milieu du vers, c'est-à-dire après le frappé de la seconde dipodie :

Ἀπόκριναί μοι, τίνος οὕνεκα χρὴ | θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν;

2

Lorsque les Allemands (ou les Anglais) essayent de reproduire dans leur langue les rhythmes grecs et latins, ils observent la césure avec la même rigueur que les anciens. Mais dans leurs compositions originales ils sont loin de suivre une règle uniforme. Dans le vers de dix syllabes, qui se rapproche le plus du senaire, les Allemands emploient tour à tour la césure masculine et la césure féminine; souvent même leurs vers n'ont pas de césure du tout :

Auf diese Bank von Stein | will ich mich setzen. (*Cés. masc.*)
Es giebt im Menschenleben Augenblicke, (*Point de césure*)
Wo er dem Weltgeist | näher ist als sonst, (*Cés. fém.*)
Und eine Frage | frei hat an das Schicksal. (*Cés. fém.*)

Dans les poésies lyriques cependant la césure masculine paraît avoir la préférence :

Nehmt hin die Welt, | rief Zeus von seinen Höhen
Den Menschen zu, | nehmt, sie soll euer sein, etc.

En italien la césure féminine est très-fréquente et ne présente aucune difficulté :

Che 'l gran sepolcro | liberò di Christo.

Il n'en est pas de même dans les vers français. La césure masculine y est de rigueur. Cela a déjà lieu d'étonner dans l'alexandrin, partagé en deux par une césure aussi forte que la diérèse du pentamètre antique. Dans les épopées du XIIIe siècle, la césure féminine ne choquait pas encore l'oreille française :

Les napes sont ôtées | quand vint après mangier —
Menestrel s'appareillent | pour faire leur métier —
Blanchefleur la roîne | fit sa fille mander (1).

Ce qui paraît plus étrange, c'est que le vers de dix syllabes, qui présente un caractère d'unité bien plus marqué que l'alexandrin, n'admette que la césure masculine après la quatrième syllabe. Cette règle n'est pas plus ancienne que Marot, qui, dans ses premières poésies employant souvent la césure féminine, en fut blâmé par les aristarques du temps, et l'évita plus tard comme une faute. Nous empruntons à M. Quicherat (2) les exemples suivants :

D'un lieu lointain mène ci mes chevrettes
Accompagnées | d'agneaux et de brebiettes —
Qui jà sont tant abattus et débiles
Qu'à leur goût *treuvent* | bonnes viandes fades.

(1) Quicherat, p. 312.
(2) Quicherat, p. 314.

La césure masculine est facultative dans les vers de dix syllabes anglais ; c'est pourquoi le vers

Heroes | repel | attacks, | command success

est proclamé irréprochable par Foster (1), juge compétent en pareille matière.

Si nous groupons et comparons maintenant toutes les remarques précédentes, nous restons frappés du contraste que présente l'uniformité de la règle suivie par les meilleurs auteurs grecs et latins, et découlant, pour ainsi dire, de la nature des choses, avec l'absence de tout principe, de toute règle, dans la poésie des peuples modernes. Chez les anciens, tout est ordre et harmonie ; chez nous, tout paraît d'abord confus et contradictoire. Tout s'expliquera pourtant, si l'on veut bien se souvenir que les poëtes du moyen âge, ne trouvant plus aux syllabes la valeur presque absolue qu'elles avaient dans l'antiquité, eurent forcément recours à la rime pour marquer (2) la fin du rhythme. La rime leur permit de négliger un peu l'intérieur des vers, qui, en effet, cessèrent dès lors de se composer de dactyles, d'anapestes, d'iambes et de trochées, pour ne plus présenter qu'un mouvement tantôt ascendant, tantôt descendant, mais toujours flottant, vague et irrégulier. C'est pourquoi la césure masculine, si rare dans le senaire, n'a plus rien de désagréable pour l'oreille moderne, qu'elle aide à reconnaître un rhythme qui avance d'un pas mal assuré. Encore est-elle moins indispensable aux Italiens et aux Espagnols, qui, grâce à l'accentuation énergique de leurs

(1) Foster, *Accent and quantity*, p. 37.

(2) La meilleure preuve que, pour ces poëtes, en dehors du nombre des syllabes, la rime était à peu près tout le rhythme, se trouve dans l'étymologie du mot *rime*. En effet, *rime* n'est que le mot *rhythme* affaibli et déformé.

langues, peuvent faire des vers blancs. En français, l'accent est, comme on sait, peu sensible. Le contraste de la syllabe forte et de la syllabe faible n'est pas assez marqué pour servir de base à un système de versification, et sans rime il ne saurait y avoir de rhythme. Il peut y avoir dans un vers français plus d'accents qu'il n'y a de longues dans le vers antique qui lui correspond; il peut y en avoir moins; — et comme c'est le cas le plus fréquent, il en résulte que les vers français sont le plus souvent plus légers, plus fugitifs que les vers grecs et latins. Un senaire écourté d'une syllabe contiendrait au moins 15—16 temps; le suivant de Sophocle en contient 17 1/2 :

Ἀγαμέμνονος παῖ, νῦν ἐκεῖν' ἔξεστι —
1 ½ 2 1 2 1½ 2 1 2 1½ 2 1 (1)

Supposons un moment que l'on puisse exprimer par des chiffres les valeurs dynamiques ou virtuelles dont nos vers se composent, nous ne trouverons tout au plus que 14 temps dans celui de Béranger :

De l'univers | observant la machine.
1 1 1 2 1 1½ 1½ 1 1 2 1

Nous savons déjà que la syllabe forte en français n'équivaut pas à deux syllabes faibles. Pour lui attribuer cette valeur en l'exagérant un peu, il faut la soutenir par la rime ou la césure. Dans les vers peu étendus de 4, 6 ou 8 syllabes, la rime suffit pour guider l'oreille; mais dans les vers de 10 ou 12 syllabes, il lui faut une étape de plus. Seulement, comme les accents ressortent peu en français, il ne suffit pas que la voix puisse se reposer sur une syllabe accentuée : il faut encore que

(1) Nous renvoyons, pour justifier ces évaluations, à la seconde partie de notre ouvrage intitulé : *Des Rhythmes grecs.*

cette syllabe se présente toujours au même endroit; que la voix, qui l'attend, soit sûre de l'y trouver. Il faut donc au rhythme français, naturellement si vague, pour bien le dessiner, une césure masculine toujours la même. L'uniformité et la rigoureuse fixité de la règle s'expliquent par la faiblesse et la valeur flottante des éléments qui constituent le rhythme français.

FIN.

4315 — Paris, imprimerie de Ch. Jouaust, rue Saint-Honoré, 338.

PRÉCIS

D'UNE

THÉORIE DES RHYTHMES

DEUXIÈME PARTIE

PAR

LOUIS BENLŒW

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE DIJON

PARIS
67. RUE RICHELIEU
LIBRAIRIE A. FRANCK

LEIPZIG
10. 11. QUERSTRASSE
A. FRANCK'SCHE VERLAGS-BUCHHANDLUNG

ALBERT L. HEROLD SUCCESSEUR
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'ECOLE IMPÉRIALE DES CHARTES ET DE LA SOCIÉTÉ IMPÉRIALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE.

1863

DES

RHYTHMES GRECS

ET PARTICULIÈREMENT

DES MODIFICATIONS DE LA QUANTITÉ PROSODIQUE

AMENÉES

PAR LE RHYTHME MUSICAL

PAR

LOUIS BENLŒW

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE DIJON

PARIS
67. RUE RICHELIEU
LIBRAIRIE A. FRANCK

LEIPZIG
10. 11. QUERSTRASSE
A. FRANCK'SCHE VERLAGS-BUCHHANDLUNG

ALBERT L. HEROLD SUCCESSEUR
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'ECOLE IMPÉRIALE DES CHARTES ET DE LA SOCIÉTÉ IMPÉRIALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE.

1863

DROITS DE TRADUCTION ET REPRODUCTION RESERVÉS.

LEIPZIG, IMPRIMERIE DE B G. TEUBNER.

PRÉFACE.

Les notions de rhythmique grecque, renfermées dans les pages suivantes, sont presentées dans un ordre qui nous a été imposé par la nature même du sujet. Il s'agissait de mettre de la clarté et de la précision dans les données fragmentaires et embrouillées, que les anciens nous ont fait parvenir sur une matière assez difficile par elle-même. Marchant sur un terrain à peu près inconnu, il nous a fallu avancer avec précaution, et ne faire jamais qu'un pas à la fois. La rigueur d'une pareille méthode est inséparable d'une certaine aridité. Pas plus que dans les mathématiques, il n'y a de route royale pour ceux, qui veulent pénétrer jusqu'au fond de la science des rhythmes. Espérons toutefois, qu'il y aura encore dans notre pays, des esprits curieux des nouveautés de l'érudition classique, prêts à suivre avec interêt une étude, où les gens superficiels craindraient de ne rencontrer que de l'ennui et du dégoût.

Cette étude s'adresse surtout aux professeurs et à ceux qui aspirent à le devenir. Le maître, qui la possédera en entier, ne sera pas obligé de la faire connaître à ses élèves tout d'abord

jusque dans les moindres détails. Il pourra s'écarter quelquefois de la marche suivie par l'auteur, et laisser de côté, par exemple, les chapitres sur la sémasie et les temps allongés etc., pour aller droit à ceux qui traitent de l'irrationalité tolérée, des rhythmes mixtes etc. Il pourra revenir plus tard sur ses pas, et exposer les parties moins importantes de la science nouvelle. Deux ou trois leçons suffiront au besoin, pour mettre l'étudiant à même de comprendre le mécanisme des vers de Pindare, et de juger de la perfection rhythmique de ses odes.

On pensera peut-être que l'auteur, pour rendre les abords de cette théorie nouvelle plus faciles, aurait dû multiplier davantage les exemples. La vérité est, qu'il a craint de trop allonger son œuvre; il a été arrêté aussi par l'embarras du choix. Le programme de la licence couperait court à cet embarras, s'il ne variait pas. On serait disposé néanmoins, si cette publication était bien accueillie, à la faire suivre d'une petite brochure supplémentaire contenant les tableaux rhythmiques des principaux chœurs renfermés dans les pièces d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophane désignées par le programme.

Bade-Bade, le 17me Septembre 1862.

INTRODUCTION.

Je ne me propose pas de reconstruire dans ces quelques pages le système de la rhythmique des anciens, et bien moins encore d'écrire un manuel de métrique: mon ambition se borne aujourd'hui à signaler aux hellénistes et aux savants français les cas très-nombreux, dans la poésie lyrique surtout, où le rhythme se trouve en conflit ouvert avec le mètre, où la mesure du chant et de la danse, qui accompagnent la parole, semble faire violence à la prosodie établie, où du mouvement trop varié des pieds semble naître une confusion, à laquelle nos philologues se sont vainement efforcés de porter remède. On a été jusqu'à soutenir, que les vers de Pindare n'étaient que de la prose légèrement rhythmée, qu'il n'y avait pas de mesure régulière dans les chœurs des tragiques, et on n'a pas craint d'affirmer de nos jours, que la quantité prosodique des Grecs et des Latins enseignée dans nos écoles était illusion et pure chimère. Je vais m'efforcer de réduire à leur valeur véritable ces assertions inconsidérées, en dégageant des textes difficiles et embrouillés des anciens, une série de principes et de règles, qui jetteront, j'ose l'espérer, une lumière nouvelle sur cette matière controversée.

Aux yeux des grammairiens des âges postérieurs, il existait une différence marquée entre le mètre et le rhythme; le premier, suivant eux, se compose de temps d'une valeur constante, de longues et de brèves, qui se trouvent dans la proportion de 2:1, et de douteuses (*ancipites, κοινούς*), tandis que le rhythme violente souvent la durée des syllabes (1). C'est surtout dans la poésie lyrique, que la prosodie cessait de conserver la fixité qui lui était propre dans les poëmes, composés en dactyles, anapestes, iambes et trochées. Lorsque le rhythme musical venait se joindre à la déclamation, il pouvait y avoir d'après l'avis de ces grammairiens, des longues plus brèves et plus longues que la longue ordinaire, des brèves plus longues et plus brèves que la brève ordinaire. Quant au fait lui-même, avancé d'un commun accord par tous les métriciens et musiciens grecs et latins, on ne saurait le mettre en doute. Il ne s'agit plus que de l'expliquer; il s'agit de prouver que cette apparente liberté, dont usaient les anciens poètes, n'était pas arbitraire,

(1) Longin. prolegg. 139, 142: *Ἔτι τοίνυν διαφέρει ῥυθμοῦ τὸ μέτρον, ᾗ τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους, μακρόν τε καὶ βραχὺν καὶ τὸν μετὰ τοῦτον, τὸν κοινὸν καλούμενον, ὃς καὶ αὐτὸς πάντως μακρός ἐστι καὶ βραχύς· ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους* etc. — Mar. Victor. 2482: Inter metricos et musicos propter spatia temporum, quæ syllabis comprehenduntur, non parva dissensio est. Nam musici non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, si quidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri; metrici autem, prout cujusque syllabæ longitudo ac brevitas fuerit, ita temporum spatia definiri, neque brevi breviorem aut longa longiorem, quam natura in syllabarum enuntiatione protulit, posse aliquam reperiri. Cp. aussi Dionys. de compos. verb. c. 15.

contenue qu'elle était dans de certaines limites arrêtées par des lois précises; que la quantité prosodique malgré les changements assez sensibles que la mesure de la danse et de la musique lui faisait subir, maintient ses droits, et reste la base et comme la substance matérielle du vers antique.

DIFFÉRENCE DU RHYTHME ET DU MÈTRE.

La rhythmique sert de base commune à trois arts, à la musique, à la métrique et à la danse. C'est le rhythme qui donne force et réalité à la mélodie, qui règle la parole et la cadence du pas, qui en un mot met de l'ordre dans le mélange confus des tons, des mots et des mouvements. Lui, il est la forme (*εἶδος*); eux, ils sont la matière (*ὕλη* ou *τὸ ῥυθμιζόμενον*); ou bien le rhythme est appelé le mâle (*τὸ ἄῤῥεν*), la musique et les arts, qui le secondent, des femelles (*τὸ θῆλυ*) (1).

Les anciens rhythmiciens appelaient le chant *μέλος*; la parole parlée, *λέξις*. Tous les deux réunis au *ῥυθμός*, c'est-à-dire au pas rhythmique, constituaient le poëme lyrique complet (*ᾠδή*, *τέλειον μέλος*). La danse, la musique et la parole y étaient soumises au même rhythme. La *λέξις* seule (*λέξις ψιλή*), est ce qu'on appelle la prose (*πεζὸς λόγος*). La musique seule et la danse seule n'étaient pas en usage chez les Grecs à l'époque classique

(1) Aristox. p. 268—279. Aristide 31, 43. Mart. Cap. 190.

de leur littérature. La première ne nous donne que des airs vagues (ἄτακτοι μελῳδίαι), la seconde c'est le rhythme lui-même, sans *substratum*, la forme sans la matière (ῥυθμός, dit Aristide: ψιλὴ ὄρχησις). La musique réunie à la parole, mais dépourvue de rhythme, donne naissance à des chants désordonnés, irréguliers (κεχυμένα ᾄσματα). La musique réunie au rhythme produit ce que nous appelons la musique instrumentale (κρούματα, κῶλα). Le rhythme, introduit dans la prose, produit de la prose qui ressemble à la forme métrique, de la prose déclamée, comme on en trouve dans les œuvres de Sotade.

Il suit de ces préliminaires, que la métrique est subordonnée à la rhythmique, qu'elle en est une partie importante, mais enfin une partie (1). Suidas dit expressément que le ῥυθμός est τὸ γενικώτερον, et que le mètre est une espèce (εἶδός τι) du rhythme. Aussitôt que le rhythme se prononce dans le langage parlé, que ce soit par voie de déclamation ou de chant, ce rhythme est appelé mètre. Tout mètre est donc en même temps rhythme, tout rhythme n'est pas mètre (2). Car le rhythme éclate aussi dans les sons de la flûte et de la lyre, et dans les pas de la danse.

Les principes de la rhythmique ne s'appliquent pas à la langue seule, comme la métrique, qui présuppose ces principes. Toutefois il ne faudrait pas croire, que le poète

(1) Aristide p. 49.
(2) Ce sont les propres termes d'Augustin De musica 3, 1.

composât son poëme d'abord d'après un certain mètre, pour soumettre ensuite ce mètre aux lois du rhythme. Dans le poète le rhythmicien et le métricien se confondaient; dans le poëme le pied métrique, la période métrique étaient aussi le pied rhythmique, la période rhythmique. C'est la différence des matières (ὕλη), des *substrata* du rhythme, qui a amené la séparation des deux sciences. La danse et la musique ne peuvent se passer de rhythme; mais la langue en est jusqu'à un certain point indépendante. Les valeurs prosodiques existaient naturellement. On ne pouvait ni trop les violenter, ni moins encore les supprimer. Enfin dans la musique des anciens, ce n'est pas l'harmonie des sons, comme dans nos concerts et dans nos opéras, c'est la pensée, qui était la chose principale. On comprendra maintenant, pourquoi à côté des règles plus générales de la rhythmique, les anciens ont établi aussi les règles spéciales de la métrique.

Pratiquement envisagés, rhythme et mètre étaient donc identiques; c'est la théorie, qui les a séparés. Cette théorie fut développée par les grammairiens. Ceux d'entre eux, qui appartenaient à une époque plus récente, n'avaient plus en vue que la *lecture* des anciens poètes. Ils oublièrent, qu'une ode ne se récitait pas, mais qu'elle se chantait et qu'elle se dansait en même temps: et comme la rhythmique et l'harmonique ne trouvèrent désormais plus d'application, ils négligèrent l'une et l'autre. Or dans la prose et dans la poésie de leur temps, on ne connaissait

plus que le contraste de la longue et de la brève, de la longue qui contenait deux temps, de la brève qui n'en contenait qu'un. On ne se souvenait plus des modifications légères, imperceptibles, mais importantes, que le rhythme avait fait subir fréquemment à la quantité primitive. Les musiciens et les rhythmiciens n'avaient pas toujours signalé ces modifications, mais ils les avaient présupposées; elles découlaient du reste nécessairement de la doctrine rhythmique. On finit à la longue par s'apercevoir de la différence, qui existait entre les préceptes des grammairiens, appelés plus particulièrement *μετρικοί*, et ceux des rhythmiciens proprement dits. Nous même, nous serons forcé de signaler bien souvent cette différence; nous distinguerons entre la mesure métrique et la mesure rhythmique, à chaque page de notre traité. Mais nous rappelons encore un coup, que cette différence n'existait pas à l'origine; que musique, poésie et danse furent régies pendant bien longtemps par la loi commune du rhythme.

TABLE DES MATIÈRES.

		Page
Préface		v—vi
Introduction		vii—ix
Différence du mètre et du rhythme		ix—xii

Livre I.
DES RHYTHMES SIMPLES.

Chap.	I.	Le pied rhythmique	1—3
„	II.	La période rhythmique	3—4
„	III.	Examen des périodes	5—8
„	IV.	Ce que les musiciens entendent par rhythmes dactyliques, iambiques, péoniques	9—11
„	V.	De la sémasie ou de la force et de l'ordre des frappés	11—30
„	VI.	Des rhythmes lents et des temps allongés	30—37
		Tableau des périodes régulières simples	37—39
„	VII.	Les périodes catalectiques. Les pauses	39—48
„	VIII.	Analyse des vers d'une grande étendue	49—53

Livre II.
DES PÉRIODES COMPOSÉES ET COMPLEXES. DES PIEDS SEMI-RHYTHMIQUES ET DE L'IRRATIONALITÉ TOLÉRÉE.

Chap.	I.	Les rhythmes composés réguliers (ioniques, choriambes, dochmiaques)	55—59
„	II.	L'irrationalité tolérée et les pieds semi-rhythmiques	59—62
„	III.	Des iambes et des trochées irrationnels	62—65
„	IV.	L'irrationalité dans les strophes doriques	66—69
„	V.	Des pieds cycliques	69—73
„	VI.	Des rhythmes complexes	73—80
„	VII.	Périodes glyconiques et logaédiques	80—83

Page

Chap. VIII. La base rhythmique . . . . . 83—86
„ IX. Changement de mesure . . . . . 86—93
„ X. Du retour régulier des périodes rhythmiques dans la strophe . . . . . 93—98

III. EXEMPLES.

Les odes de Pindare 99
Olympique I . . . . . 100—102
Pythique IV . . . . . 102—105
Les mètres d'Horace et leur mesure rhythmique . . . 105—108

APPENDICE.

Le solfège grec d'après l'Anonymus de musica . . . 108—109
L'hymne à la Muse . . . . . 110—111
Note sur le vers alexandrin . . . . . 111—112

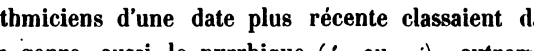
Livre I.

DES RHYTHMES SIMPLES.

Chap. I. LE PIED RHYTHMIQUE.

Les anciens musiciens (1) distinguaient trois genres de rhythmes (*γένη ῥυθμικά*, *γένη τῶν ποδῶν*), qui répondent aux mesures à trois-huit, à quatre-huit et à cinq-huit des modernes. Voici ces 3 genres:

1. Le *rhythme à parties égales* (*γένος ἴσον* ou *δακτυλικόν*), dans lequel le frappé renferme le même nombre de temps que le levé. Ce rhythme se retrouve dans les dactyles, les anapestes, les spondées, les proceleusmatiques doubles:



Des rhythmiciens d'une date plus récente classaient dans ce premier genre aussi le pyrrhique (⏑⏑ ou ⏑⏑), autrement dit *hégémon*. Mais Aristoxène l'exclut du nombre des rhythmes.

2. Le genre double (*γένος διπλάσιον* ou *ἰαμβικόν*) ou le rhythme de 2:1 c. à. d. celui dont le frappé a une durée double du levé. Il embrasse le trochée (*τροχαῖος* ou *χορεῖος*), l'iambe et le tribraque.

3. Le rhythme de 3:2 (*γένος ἡμιόλιον* ou *παιωνικόν*, *rhythmus sescuplex*), dont le frappé a une durée une fois et demie plus grande, que le levé. Nous reconnaissons ce

(1) Plat. de rep. III, 400. Aristot. rhet. III. 8. Aristox. rhyth. 300. Martian. Cap. c. 192 etc.

rhythme dans le crétique (*παίων διάγυιος*) $\overset{\prime\prime}{-}{}_3\smile \mid \frac{\prime}{2}$ et dans les solutions du crétique, les péons premier et quatrième:

1. $\overset{\prime\prime}{-}\smile \mid \overset{\smile\smile}{-}$ 4. $\overset{\prime\prime}{\smile}\smile \mid \overset{\prime}{-}$

Nous le reconnaissons aussi dans le *bacchius* des métriciens: $\overset{\prime}{-} \mid \overset{\prime\prime}{-}\smile$. Mais les rhythmiciens ne le classent pas dans cette catégorie; ils désignent par *bacchius* les pieds, que nous appelons ordinairement choriambe et antispaste.

On le voit dans ce rhythme, le levé, qui tombe sur une longue, ressort un peu plus que la brève qui fait encore partie du frappé: $\overset{\prime\prime}{-}\smile \mid \overset{\prime}{-}$. Ce levé pourrait être appelé un frappé plus faible. Aussi marquons nous le frappé véritable d'un accent double (1).

Le nombre des temps d'après Aristoxène, qui ne veut pas du pyrrhique pour rhythme, sera de 4 pour le *γένος ἴσον*, de 3 pour le *γένος διπλάσιον*, de 5 pour le *γένος ἡμιόλιον*; d'où les termes: *τετράσημον* (c.-à-d. *τέσσαρα σήματα ἔχον*), *τρίσημον*, *πεντάσημον*. Mais ce sont là les plus petites étendues (*τὰ ἐλάχιστα μεγέθη*), les monopodies. La rhythmique, comme nous verrons tout-à-l'heure, admet des périodes autrement longues.

Les trois genres indiqués plus haut étaient seuls considérés comme étant conformes au rhythme et perceptibles à l'oreille (*γνώριμα τῇ αἰσθήσει*) (2). Aristide, Mart. Capella et Psellus reconnaissent, il est vrai, un quatrième genre, *γένος ἐπίτριτον*, dont le frappé est au levé comme 4 : 3 et dont la moindre étendue embrasserait sept temps; ils parlent même d'un cinquième, *γένος τριπλάσιον*, dont le frappé est au levé, comme 3 : 1. Le *γένος ἐπίτριτον* contenait les pieds, que les métriciens appellent *épitrites* (– – ⏑ –, – ⏑ – –, ⏑ – – –, – – – ⏑); mais on s'en servait très-rarement, et Aristoxène,

(1) Aristid. rhythm. 289. *Ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω.*
(2) Aristox. rhyth. 289, 293. Harm. 34.

le plus ancien des musiciens, le proclame contraire au rhythme (1). Ce qui distingue les trois genres indiqués plus haut des deux dont nous venons de faire mention, c'est qu'à l'aide des premiers *seuls* on pouvait composer soit un chant, soit au moins une période rhythmique entière (*συνεχὴς ῥυθμοποιΐα*), tandis que les deux derniers ne se rencontrent que dans des pieds isolés. C'est pourquoi ils n'ont pour nous que peu d'importance.

Chap. II. LA PÉRIODE RHYTHMIQUE.

La monopodie, telle que nous venons de la décrire, comprenant un minimum de temps rhythmés, est proprement le pied rhythmique, *ὁ ποὺς καθ' αὑτόν*, comme Aristoxène l'appelle. Il lui oppose le pied variable et multiple (dipodie, tripodie etc.) reproduisant les mêmes proportions du frappé et du levé sur une plus large échelle; ce pied, nous l'appelerons *période*. L'étendue de cette période varie considérablement (*διαφορὰ κατὰ μέγεθος*) non seulement d'un genre à l'autre, mais encore dans le domaine de chaque genre en particulier. Aristide dresse le tableau de ces variations. Ce tableau, il est vrai, est loin d'être complet; il s'arrête même presqu' au commencement (au *μέγεθος ὀκτάσημον*). Le reste est perdu. Mais nous pouvons suppléer à cette perte par les données très-suffisantes, que nous fournissent sur l'étendue des périodes rhythmiques Aristide, Martianus et Psellus (2).

Voici le passage important d'Aristide (3).

Le *γένος ἴσον* (mesure à quatre-huit) commence à partir d'un pied de deux temps — Aristoxène aurait dit quatre

(1) Aristox. rhyth. 305. *οὔτ' ἐστιν ἔῤῥυθμος ὁ τοῦ ἐπιτρίτου.*
(2) Aristox. rhyth. 289. 292. 302. Aristide 34.
(3) Aristide 35. Martian. Capella 192. 193. Psellus apud Morelli 301.

temps; mais pour Aristide le pyrrhique est un pied rhythmique — et atteint son maximum d'étendue dans la période de seize temps (*πληροῦται ἕως ἑκκαιδεκασήμου*). Nos sens, ajoute Aristide, seraient impuissants à saisir un rhythme dans une période plus longue.

Le *γένος διπλάσιον* (mesure à trois-huit) part d'un pied rhythmique de trois temps et s'avance jusqu'à une période de dix-huit, terme extrême du genre.

Le *γένος ἡμιόλιον* (mesure à cinq-huit) a pour plus petite unité un pied de cinq temps et pour plus grande la période de vingt-cinq. L'oreille ne perçoit plus audelà de cette limite (*μεχρὶ γὰρ τοσούτου τὸν τοιοῦτον ῥυθμὸν τὸ αἰσθητήριον καταλαμβάνει*).

Le résultat général de ces observations peut se résumer dans le tableau suivant:

	Mesure à $\frac{4}{8}$ (*γένος ἴσον*)	Mesure à $\frac{3}{8}$ (*γ. διπλάσιον*)	Mesure à $\frac{5}{8}$ (*γ. ἡμιόλιον*)
Pied rhythmique (*ποὺς ἐλάχιστος* ou *καθ' αὑτόν*)	4	3	5
Période rhythmique (*ποὺς μέγιστος*)	16	18	25

Dans ces périodes les proportions fondamentales de 1 : 1, de 2 : 1, de 3 : 2 doivent se reproduire regulièrement; un des frappés domine les autres, sans pourtant les anéantir, comme dans la phrase l'accent du mot le plus important domine les accents des autres mots, sans les effacer. C'est ce frappé principal, qui constitue l'unité de la période rhythmique et en fait comme *un seul pied*. Quelque chose de semblable arrive dans la musique d'aujourdhui, lorsque l'on réunit 2, 3, 4 pieds rhythmiques pour en faire une seule mesure à six-huit, neuf-huit ou douze-huit (1).

(1) Notons en passant que l'exigence de la musique moderne de commencer un

Chap. III. EXAMEN DES PÉRIODES.

La période ne saurait être rhythmique, que lorsque le nombre des temps, qui la constituent, est divisible dans les proportions susmentionnés de 1 : 1, de 2 : 1, de 3 : 2. Il va sans dire, que chaque période ne peut être divisée qu'en deux parties, dont l'une réprésente le frappé, l'autre le levé. Le terme technique pour *temps* employé par Aristoxène et par ses successeurs est σημεῖον (c'est-à-dire signe, pour indiquer la durée la plus courte), équivalent de χρόνος ou ἀριθμός. C'est ainsi que les musiciens grecs désignent une étendue de 5, 6, 8 temps par les termes πεντάσημον, ἑξάσημον, ὀκτάσημον μέγεθος. C'est à cette dernière que s'arrêtent les recherches d'Aristoxène; mais après l'avoir suivi jusque-là, nous serons assez éclairés pour trouver notre chemin jusqu'au bout.

Aristoxène déclare, que deux temps (δίσημον μέγεθος) ne sauraient former un rhythme (1). Trois temps (τρίσημον μέγεθος) constituent (v. plus haut) la plus petite unité du γένος διπλάσιον (2 : 1); quatre temps (μέγεθος τετράσημον) la plus petite unité du γένος ἴσον; car la proportion de 3 : 1 serait contraire aux lois du rhythme. Cinq temps (μέγεθος πεντάσημον) constituent la plus petite unité du γένος ἡμιόλιον (3 : 2); car la proportion 4 : 1 n'est pas admissible non plus.

L'étendue de 6 temps (μέγεθος ἑξάσημον) présente les

air ou un chant par un frappé n'existait pas chez les anciens. Deux pieds rhythmiques de la même mesure, et renfermant le même nombre de temps n'en pouvaient pas moins différer κατ' ἀντίθεσιν, comme on disait, c'est-à-dire par l'ordre des frappés et des levés. Aristox. rhythm. 300. Aristide 34. Mart. Capella 193.

(1) Παντελῶς ἂν ἔχοι τὴν ποδικὴν σημασίαν.

divisions suivantes: 5 : 1, 4 : 2, 3 : 3. La première de ces proportions n'est pas *rhythmique*, mais la seconde est du *γένος διπλάσιον*, la 3ème du *γένος ἴσον*, ce qui fait, que d'après les termes mêmes d'Aristoxène cette période appartient à la fois au rhythme iambique et au rhythme dactylique. Les deux formes métriques du *μέγεθος ἑξάσημον* sont par conséquent:

$-''_3 \smile \; -'_3 \smile$ (*γένος ἴσον*) ou $-''. \smile\smile, -'$ (*γένος διπλάσιον*).

On voit que la seconde embrasse les choriambes ou les ioniques (– – ⏑⏑), pieds qu'Aristide ne considère plus comme simples (*ἁπλοῖ*), mais comme composés (*σύνθετοι*). Voyez au livre II.

Sept temps (*μέγεθος ἑπτάσημον*) ne constituent jamais de période rhythmique, c'est-à-dire ne sauraient être divisés dans des proportions conformes au rhythme, et n'admettent pas ce que les musiciens appellent la *διαίρεσις ποδική*. Voici les divisions possibles: 1 : 6, 2 : 5, 3 : 4. Il en est de même des étendues de 11, de 13, de 17, de 19, de 14.

Il est vrai, que celle-ci peut se subdiviser en 7 + 7; mais nous savons déjà par Aristoxène, qui repousse le mouvement des épitrites, que sept temps ne forment pas une période rhythmique. Ce qui est vrai de la partie doit l'être du tout. Enfin les étendues de 21, 22, 23, 24 temps n'offrent pas non plus de proportions rhythmiques. Car quoiqu'elles puissent être divisées en 7 + 14, 11 + 11, 8 + 16, 12 + 12, chiffres, qui présentent les proportions de 1 : 1 et de 1 : 2, elles dépassent de plusieurs temps les limites, dans lesquelles le mouvement du *γένος ἴσον* et du *γένος διπλάσιον* se renferment. Restent les étendues:

de 8 temps (*μέγεθος ὀκτάσημον*), divisible en 4 + 4 (proportion 1 : 1), appartenant au *γένος ἴσον* $-''_4- \mid -'_4-$.

de 9 temps (*μέγεθος ἐννεάσημον*), divisible en 6 + 3 (proportion 2 : 1), appartenant au *γένος διπλάσιον* $\overset{\prime\prime}{-}\underset{6}{\smile -}\smile \mid \overset{\prime}{-}\underset{3}{\smile}$.

de 10 temps (*μέγεθος δεκάσημον*), divisible en 5 + 5 (proportion 1 : 1) — *γένος ἴσον* — et en 6 + 4 (proportion 3 : 2) — *γένος ἡμιόλιον*. Les deux formes sont: $\overset{\prime\prime}{-}\underset{5}{\smile -} \mid \overset{\prime}{-}\underset{5}{\smile -}$ et $\overset{\prime\prime}{-}\underset{6}{- -} \mid \overset{\prime}{-}\underset{4}{-}$. Ce dernier rhythme s'appelle *παίων ἐπιβατός* et il est le double du *παίων* simple (*διάγυιος*) $\overset{\prime\prime}{-}\smile \mid \overset{\prime}{-}$.

de 12 temps (*μέγεθος δωδεκάσημον*), divisible en 8 + 4 (proportion 2 : 1) — *γένος διπλάσιον* — et en 6 + 6 (proportion 1 : 1) — *γένος ἴσον*. La division en 6 + 6 peut affecter deux formes: $\overset{\prime\prime}{-}\underset{6}{\smile - -}\smile \mid \overset{\prime}{-}\underset{6}{\smile - -}\smile$ et $\overset{\prime\prime}{-}\underset{6}{\underline{\smile\smile}} - \mid \overset{\prime}{-}\underset{6}{\underline{\smile\smile}} -$. Voici celle de 8 + 4: $\overset{\prime\prime}{-}\underset{8}{\underline{\smile\smile} - \underline{\smile\smile}} \mid \overset{\prime}{-}\underset{4}{\underline{\smile\smile}}$.

de 15 temps (*μέγεθος πεντεκαιδεκάσημον*), divisible en 10 + 5 (proportion 2 : 1) — *γένος διπλάσιον* — dont voici la forme: $\overset{\prime\prime}{-}\underset{10}{\smile - - - \smile -} \mid \overset{\prime}{-}\underset{5}{\smile -}$.

de 16 temps (*μέγεθος ἑκκαιδεκάσημον*), divisible en 8+8 (proportion 1 : 1), appartenant au *γένος ἴσον* (étendue la plus grande du *γένος*): $\overset{\prime\prime}{-}\underset{8}{\underline{\smile\smile} - \underline{\smile\smile}} \mid \overset{\prime}{-}\underset{8}{\underline{\smile\smile} - \underline{\smile\smile}}$.

de 18 temps (*μέγεθος ὀκτωκαιδεκάσημον*), divisible en 12 + 6 (proportion 2 : 1), appartenant au *γένος διπλάσιον* (étendue la plus considérable du *γένος*): $\overset{\prime\prime}{-}\underset{12}{\smile - \smile - \smile - \smile -}\smile \mid \overset{\prime}{-}\underset{6}{\smile - \smile -}$ et $\overset{\prime\prime}{-}\underset{12}{\underline{\smile\smile} -, - \underline{\smile\smile} -} \mid \overset{\prime}{-}\underset{6}{\underline{\smile\smile} -}$.

de 20 temps (*μέγεθος εἰκοσάσημον*), divisible en 12 + 8 (proportion 3 : 2), appartenant au *γένος ἡμιόλιον*: $\overset{\prime\prime}{-}\underset{12}{\underline{\smile\smile}, - \underline{\smile\smile}, - \underline{\smile\smile}} \mid \overset{\prime}{-}\underset{8}{\underline{\smile\smile} - \underline{\smile\smile}}$.

de 25 temps (*μέγεθος πεντεκαιεικοσάσημον*), divisible en 15 + 10 (proportion 3 : 2), appartenant au *γένος ἡμιόλιον* ou *παιωνικόν*: ⏑̄ ⏑ –, – ⏑ ⏑, – ⏑ – | ⏑́ ⏑ – – ⏑ –. Cette étendue nous fournit la période la plus longue de la mesure à cinq-huit, c'est-à-dire la plus longue période possible.

Corollaire. Dans les pieds simples (monopodies) du *γένος ἴσον* et du *γένος διπλάσιον* (⏑́ ⏑⏑; ⏑́ ⏑; ⏑ ⏑́), le levé, qu'il embrasse une syllabe ou même deux, ressort toujours moins que le frappé. Dans la monopodie péonique (⏑̄ ⏑ ⏑́ ou ⏑́ ⏑ ⏑̄) le levé est sans doute moins en lumière que la première syllabe du frappé, mais il l'est un peu plus que la seconde, qui est brève. Ce levé, qui est donc un frappé plus faible, est désigné quelquefois comme frappé (1).

Il résulte de là, que dans les périodes rhythmiques, qui sont le multiple des pieds rhythmiques, le frappé et le levé contenant chacun plusieurs syllabes, toutes celles, qui constituent le frappé, ne peuvent être considérées comme étant plus en lumière que toutes celles, qui constituent le levé. La 1re syllabe du frappé *domine toutes les syllabes de la période*, même la 1re du levé. Mais la 1re du levé est supérieure non seulement à toutes celles, qui constituent le levé tout entier, mais encore à toutes celles, qui constituent le frappé, excepté la première. En un mot la 1re syllabe du levé est la seconde d'importance dans la période entière. C'est pour rendre cette position visible à l'œil, que nous attribuons un accent à la 1re du levé; mais pour marquer en même temps la force plus grande de la 1re du frappé, nous la notons d'un accent double.

(1) Aristid. rhyth. 189 *ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω*, définition du crétique ⏑̄ ⏑ ⏑́.

Chap. IV. CE QUE LES MUSICIENS ENTENDENT PAR RHYTHMES DACTYLIQUES, IAMBIQUES, PÉONIQUES.

On se souvient, que le spondée, le dactyle, l'anapeste envisagés comme pieds rhythmiques ou comme monopodies avaient été placés dans le *γένος ἴσον*, parceque le frappé y avait le même nombre de temps que le levé (– –, – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ –). Il s'ensuit, que toute période, dans laquelle le nombre des temps du levé égale le nombre du frappé, appartient pareillement de plein droit au *γένος ἴσον*. Cette période s'appelle alors, et seulement à cause du mouvement qui y règne, *ῥυθμὸς ἴσος* ou *δακτυλικός*, rhythmes à parties égales ou rhythme dactylique (1). C'est ainsi que la dipodie trochaïque

– ⏑ | – ⏑

prend chez les anciens musiciens le nom *ῥυθμὸς δακτυλικὸς ἑξάσημος* (6 temps); la dipodie spondaïque ou dactylique – – | – – celui de *ῥυθμὸς δακτυλικὸς ὀκτάσημος* (8 temps); la dipodie péonique – ⏑ – | – ⏑ – celui de *ῥυθμὸς δακτυλικὸς δεκάσημος*. Car dans toutes ces dipodies le frappé et le levé, chacun réprésenté par une monopodie, sont dans la proportion de 1 : 1, exactement comme dans le spondée, l'anapeste et le dactyle simple.

Par la même raison toutes les tétrapodies sont considérées comme *ῥυθμοὶ ἴσοι* ou *δακτυλικοί*. Car elles sont toutes partagées en deux dipodies, dont l'une constitue le frappé, l'autre le levé. Quatre trochées prononcés sans arrêt de la voix – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ s'appellent un *ῥυθμὸς δακτυλικὸς δωδεκάσημος*, quatre dactyles ou spondées – ⏑⏑ – ⏑⏑ | – ⏑⏑ – ⏑⏑ un *ῥυθμὸς δακτυλικὸς ἑκκαιδεκάσημος*. On pourrait croire

(1) Marius Victor. 2484.

d'après ces antécédents qu'une période de quatre crétiques: ⏑̄ ⏑ – – ⏑ – | ⏑̄ ⏑ – – ⏑ – formerait un *ῥυθμὸς δακτυλικὸς εἰκοσάσημος*. Mais il n'en est rien. La plus grande période appartenant au *γένος ἴσον* ne saurait embrasser plus de 16 temps. Aristide dit nettement, que les Grecs sont incapables de résumer en unités des rhythmes dactyliques plus étendus (1). Le *ῥυθμὸς δακτυλικὸς εἰκοσάσημος* n'est donc pas un rhythme. Lorsqu'il se rencontre, il faut le diviser en 2 périodes distinctes, en 2 dipodies indépendantes l'une de l'autre, ou bien en une monopodie et une tripodie:

⏑̄ ⏑ – ⏑̄ ⏑ – || ⏑̄ ⏑ – ⏑̄ ⏑ –

ou ⏑̄ ⏑ – || ⏑̄ ⏑ – – ⏑ – ⏑̄ ⏑ –

Chaque tripodie se présente désormais à nous comme une période appartenant au *γένος διπλάσιον*, ou bien comme un *ῥυθμὸς διπλάσιος* ou *ἰαμβικός*, puisque la monopodie iambique ou trochaïque est établie sur la proportion de 2 : 1. La tripodie se subdivisera donc en une dipodie constituant toute l'étendue du frappé, et en une monopodie représentant le levé. Une période de 3 trochées ou de 3 iambes ⏑̄ ⏑ – ⏑ | ⏑̄ ⏑ aura donc le nom *ῥυθμὸς ἰαμβικὸς ἐννεάσημος*; une période de trois dactyles ou de trois anapestes ⏑̄ ⏑⏑ – ⏑⏑ | ⏑̄ ⏑⏑ celui de *ῥυθμὸς ἰαμβικὸς δωδεκάσημος*; une période de 3 crétiques ⏑̄ ⏑ – – ⏑ – | ⏑̄ ⏑ – celui de *ῥυθμὸς ἰαμβικὸς πεντεκαιδεκάσημος*.

Les hexapodies conservent le mouvement des tripodies. Elles sont composées de 3 dipodies dont les deux premières constituent le frappé, dont la dernière est réservée au levé. Les périodes à 6 pieds rhythmiques appartiennent donc aussi au *γένος διπλάσιον* ou *ἰαμβικόν*. Mais il faut que ces pieds soient absolument ou des iambes ou des trochées. Six iambes ou les trochées prononcés sans un arrêt de la voix forment en

(1) Aristide 35. Mart. Capella 192. Psellus apud Morelli 301.

effet ce qu'on appelle un *ῥυθμὸς ἰαμβικὸς ὀκτωκαιδεκάσημος*

⏑̄ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑̄ ⏑ – ⏑

En revanche 6 dactyles ou 6 crétiques ne sauraient plus former une seule période. L'oreille ne les saisit plus comme unité (1); et la langue, en les prononçant, est obligée d'en faire plusieurs périodes distinctes. Il s'ensuit, que l'hexamètre ou vers héroïque, pour être lu ou chanté, a besoin d'être divisé au moins en 2 périodes ou parties principales.

Enfin toutes les pentapodies sont envisagées comme *ῥυθμοὶ ἡμιόλιοι* ou *παιωνικοί*, parceque le rapport du frappé et du levé y est comme 3 : 2, c'est-à-dire exactement comme dans le crétique ou la monopodie péonique ⏑̄ ⏑ | ⏑̄. C'est pourquoi une période de 5 iambes ou de 5 trochées

⏑̄ ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑̄ ⏑ – ⏑

est appelé *ῥυθμὸς παιωνικὸς πεντεκαιδεκάσημος*, une période de 5 spondées, dactyles ou anapestes:

⏑̄ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ | ⏑̄ ⏑⏑ – ⏑⏑

ῥυθμὸς παιωνικὸς εἰκοσάσημος, une période de 5 crétiques, la plus longue période rhythmique, que l'oreille grecque ait été capable de saisir comme unité:

⏑̄ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – | ⏑̄ ⏑ – – ⏑ –

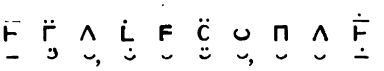
ῥυθμὸς παιωνικὸς πεντεκαιεικοσάσημος.

Chap. V. DE LA SÉMASIE OU DE LA FORCE ET DE L'ORDRE DES FRAPPÉS.

Les rhythmiciens grecs ne se sont pas bornés à nous donner une définition bien précise de la *θέσις* et de l'*ἄρσις*,

(1) Aristide p. 35.

c'est-à-dire du frappé et du levé, ils marquaient aussi l'un et l'autre dans leurs cahiers de musique. Là où nous mettons un trait (incliné ou vertical), ils employaient le point (*στιγμή*). Ils ne le négligeaient que dans les chants irréguliers (*κεχυμένα ᾄσματα*) et dans le solfège (1). Quelquefois ils désignaient le levé par un point (*στιγμὴ ἁπλῆ*) et le frappé par deux (*στιγμὴ διπλῆ*) (2). Cela arrivait lorsque dans un vers anapestique ils voulaient distinguer les brèves de l'arsis des brèves de la thésis, comme dans ce pied à douze temps (*ποὺς δωδεκάσημος*) qui se trouve chez l'Anonymus *de musica:*



Y a-t-il une doctrine, qui nous enseigne l'ordre dans lequel se succèdent les frappés non seulement dans les pieds simples, mais encore dans les périodes ou *πόδες μεγάλοι*? Cette doctrine a existé sans doute; mais il est difficile de la reconstruire telle qu'elle était, à l'aide des fragments épars et mutilés, qui nous restent des écrits des anciens musiciens. Nous en connaissons les principes, les règles les plus importantes, mais dans les détails bien des points sont sujets au doute et à la controverse. Nous prions par conséquent nos lecteurs de considérer ce qui va suivre comme un premier essai de mettre un peu d'ordre et de clarté dans une matière, qui n'est pas encore complètement élucidée.

La plus petite unité dans les vers français est la syllabe. Nous parlons de vers de six, huit, dix, douze syllabes. La plus petite unité des vers grecs et latins est la brève, considérée par les métriciens comme la moitié de la longue. La brève est pareillement la plus petite unité (*χρόνος πρῶτος*) des vers grecs *chantés;* mais sa durée n'y a plus rien d'ab-

(1) Anonym. *de musica* § 85.
(2) Ibid. § 99.

solu, elle dépend de la mesure (*ἀγωγή*) du morceau entier. Seulement une fois établie, elle doit rester invariablement la même: les autres tons ou syllabes du morceau doivent être considerées comme en étant les multiples. Les anciens appellent cette unité rhythmique tantôt *σῆμα*, tantôt *σημεῖον* (1). C'est pourquoi en parlant de l'étendue de leurs vers, ils les désignent par les mots: *ποὺς ἑξάσημος*, *ὀκτάσημος*, *δωδεκάσημος* etc. ce qui veut dire que ces vers ont une étendue (*μέγεθος*) de 6, 8, 12 *σήματα* ou *σημεῖα*.

Mais le mot *σημεῖον* est employé par les anciens musiciens encore dans un autre sens, d'après lequel il n'indique plus le nombre des unités métriques ou l'étendue d'un vers, mais bien le nombre de ses unités rhythmiques, de ses frappés et de ses levés, ce qui n'est nullement la même chose. C'est pour n'avoir pas saisi la double valeur du mot *σημεῖον*, que la théorie des rhythmes grecs est restée si longtemps lettre close pour les hellénistes modernes. Aristoxène enseigne (2), que chaque mesure a au moins un frappé et un levé, et doit être marquée en conséquence de deux *σημεῖα*. Nulle mesure ne saurait se contenter d'une seule marque, puisqu'une seule marque ne divise pas le temps (*οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου*). Deux marques suffisent pour indiquer la marche des pieds simples, des petites mesures, parceque ces pieds étant peu étendus, l'oreille les perçoit aisément. Donc il faut accentuer les monopodies dactyliques, iambiques, péoniques de la façon suivante: – ⏑ ou ⏑ –, ⏑ – ou – ⏑ et enfin – ⏑ – ou – ⏑ –. Mais l'unité des pieds multiples ou périodes étant plus difficile à saisir, quelques périodes ont trois marques, d'autres même quatre. Aucune mesure ne dépasse ce dernier chiffre. Il en résulte que plus un genre de rhythme peut s'étendre,

(1) Aristox. p. 280; note marginale du cod. Venet. Longin. ad Hephaest. 147. Quintil. Instit. IX, 4. Les Romains disaient: *tempus*.

(2) Aristox. p. 289, 290.

plus est grand le nombre des marques qu'il exige. Le genre dactylique n'admettant qu'une étendue de 16 temps, ses périodes ne renferment qu'un frappé et un levé, et deux marques peuvent leur suffire. Le genre péonique, dont les périodes ont jusqu'à 25 temps, reclame le plus grand nombre de marques, c'est-à-dire quatre. Le genre iambique enfin, qui tient le milieu entre le genre dactylique et le genre péonique pour l'étendue de ses périodes doit conserver cette position intermédiaire pour le nombre des marques, qui est de trois. Tel est le principe formulé par Aristoxène; comment sera-t-il appliqué dans chaque genre en particulier?

I. GENRE DACTYLIQUE (*γένος ἴσον*).

Nous savons déjà que dans les pieds multiples la première syllabe du levé est supérieure non seulement à toutes celles qui constituent le levé tout entier, mais encore à toutes celles qui constituent le frappé excepté la première, en un mot, que la première syllabe du levé est la seconde d'importance dans la période entière. Nous savons aussi, que notre usage de commencer un air ou un chant invariablement par un frappé n'existait pas chez les anciens. Un pied multiple pouvait revêtir plusieurs formes, suivant que c'était le frappé ou le levé qui précédait. C'est là ce que les anciens appellent *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν*. Le nombre de ces formes est de deux dans le genre dactylique; il augmente nécessairement dans les autres genres. Voici maintenant le tableau des pieds multiples (*πόδες μεγάλοι*) appartenant au genre dactylique d'après l'ordre et la force de leurs *ictus:*

1. *ποὺς ἴσος ἑξάσημος* ($\frac{6}{8}$):

a. ″ ◡ ′ ◡ ◡ ″ ◡ ′

b. ′ ◡ ″ ◡ ◡ ′ ◡ ″

2. *πούς ἴσος ὀκτάσημος* ($\frac{4}{4}$):

a. ″ ◡ ◡ ′ ◡ ◡ b. ′ ◡ ◡ ″ ◡ ◡
◡ ◡ ″ ◡ ◡ ′ ◡ ◡ ′ ◡ ◡ ″

3. *πούς ἴσος δεκάσημος* (deux $\frac{5}{8}$):

a. ″ ◡ – ′ ◡ – b. ′ ◡ – ″ ◡ –
– ◡ ″ – ◡ ′ – ◡ ′ – ◡ ″

4. *πούς ἴσος δωδεκάσημος* ($\frac{12}{8}$):

a. ″ ◡ – ◡ ′ ◡ – ◡ b. ′ ◡ – ◡ ″ ◡ – ◡
◡ ″ ◡ – ◡ ′ ◡ – ◡ ′ ◡ – ◡ ″ ◡ –

ou bien:

a. ″ – ◡ ◡ ′ – ◡ ◡ b. ′ – ◡ ◡ ″ – ◡ ◡ ($\frac{6}{4}$)
◡ ◡ ″ – ◡ ◡ ′ – ◡ ◡ ′ – ◡ ◡ ″ –

5. *πούς ἴσος ἑκκαιδεκάσημος* (deux $\frac{4}{4}$):

a. ″ ◡ ◡ – ◡ ◡ ′ ◡ ◡ – ◡ ◡ b. ′ ◡ ◡ – ◡ ◡ ″ ◡ ◡ – ◡ ◡
◡ ◡ ″ ◡ ◡ – ◡ ◡ ′ ◡ ◡ – ◡ ◡ ′ ◡ ◡ – ◡ ◡ ″ ◡ ◡ –

L'HEXAMÈTRE.

Le vers héroïque ou hexamètre ne saurait constituer une seule période; car il renferme 24 temps, 8 de plus que n'en comporte le genre dactylique, et 6 de plus que n'en admet le genre iambique. Ajoutons, que du commun accord des anciens rhythmiciens il renferme six frappés, c'est-à-dire deux de plus que la plus longue des périodes, la pentapodie crétique. C'est donc un vers trop étendu, pour qu'on puisse le croire né d'un seul jet. Mais comment faut-il le diviser? Se compose-t-il de deux tripodies dactyliques, ou d'une tétrapodie ayant une dipodie pour clausule? Les exigences de la rhythmique peuvent avoir amené les théoriciens à voir dans l'hexamètre deux tripodies (voyez chap. VII); mais la tripodie dactylique est un vers peu en usage dans la poésie grècque,

tandis que la tétrapodie a été employée de tout temps dans les chants de la poésie mélique et dans les chœurs de la tragédie. Il est vrai, que cette tétrapodie d'après Aristoxène n'aurait eu que deux marques, et il est à peu près certain, que, de son temps, on la considérait le plus souvent comme un seul dimètre composé de deux dipodies. Mais il est certain aussi, qu'à l'origine le rhythme dactylique devait avoir un caractère de grandeur et de majesté, qui obligeait la voix de s'arrêter sur la première longue de chaque pied, ce qui revient à dire, que la tétrapodie dactylique primitive se formait de deux dimètres composés chacun de deux monopodies:

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑.

La clausule — ⏑ ⏑ — ⏑, qui n'est qu'un troisième dimètre, mais cette fois écourté d'une syllabe (*catalectique*) vient compléter la strophe; car c'est ainsi que l'on peut envisager le vers héroïque. Cette clausule qu'on appelle vulgairement *Adonius* termine encore d'autres rhythmes, par exemple l'ode sapphique.

On a vu depuis longtemps qu'au cinquième pied l'hexamètre prenait un nouvel et dernier élan. D'ailleurs la césure qui a lieu après le quatrième pied indique d'une manière toute visible pour ainsi dire l'endroit de la *soudure*. Elle se rencontre très-fréquemment dans les chants homériques et surtout dans les hymnes. On la retrouve beaucoup plus tard dans les idylles de Théocrite et c'est cette circonstance qui lui a valu le nom de césure *bucolique*. Mais qui oserait affirmer, que Théocrite eût-été le premier à l'affectionner? N'est-il pas bien probable, qu'il a tout bonnement consacré une ancienne habitude, qui perpétuait des traditions presque primitives? — Du moment que l'adonius était venu se réunir à la tétrapodie, le vers entier paraît avoir changé d'allure. Son mouvement, tout en conservant l'antique solennité, cessa d'être descendant. La voix tenue en haleine par la longueur du mètre, s'avança d'un pas plus rapide vers la

fin. C'est cette fin, qui désormais sera en lumière.. Qui ignore en effet, que c'est toujours à la fin du vers que le rhythme se dessine avec le plus de franchise, que même l'hémistiche du slôka indou, si irrégulier et si confus, aboutit invariablement à un double iambe parfaitement régulier, que jusqu'en prose la chute des périodes était prévue et calculée avec soin par les orateurs d'Athènes et de Rome? Ajoutons que le cinquième pied est le pied le plus important du vers héroïque, et que sa composition, sa facture déterminaient le caractère de l'hexamètre entier. Aussi voyons-nous à l'époque de la décadence, lorsque des poètes, tels que Commodien, fabriquaient de mauvais hexamètres mesurés par l'accent, l'adonius seul conserver son ancienne pureté. Rappelons-nous maintenant ce qui a été dit plus haut (P. I. p. 87) de la césure penthémimère, et nous marquerons l'hexamètre, sans hésiter, de la manière suivante:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –″, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑.

Il est certain, que les rhythmiciens pouvaient diviser ce vers suivant les besoins du chant en deux tripodies ou en trois dipodies (1); mais, lorsqu'il était déclamé, son mouvement pouvait s'accélérer encore par l'effet d'une double césure. Les frappés dans ce cas pouvaient se déplacer et se poser sur les pieds à nombre pair:

μάντι κακῶν, | οὐ πώποτέ μοι | τὸ κρήγυον εἶπες.

– ⏑ ⏑ –, – – ⏑ ⏑ –″, – –‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑

Il va sans dire du reste, que la nature des césures et l'ordre des frappés n'étaient invariables ni dans le débit, ni dans le

(1) C'est à cette division que paraît avoir trait l'observation de Mar. Victor. p. 2514 *aut in tres* (sc. *partes*) *dividitur per dipodiam, et fit trimetrus.* Le rhythmicien latin s'exprime d'une manière inexacte, puisqu'il confond le dimètre avec la dipodie. Ou bien aurait-il fait allusion à l'hexamètre cyclique considéré comme ayant le même nombre de temps que le senaire?

chant. Nous nous sommes astreint à faire connaître ce que nous considérons comme la forme prédominante, comme le type de l'hexamètre (1).

II. GENRE IAMBIQUE (*γένος διπλάσιον*).

Les pieds simples (*πόδες ἐλάχιστοι*), appartenant à ce genre, reçoivent, comme nous avons vu plus haut, deux marques, dont l'une désigne le frappé, l'autre le levé. Mais les pieds multiples ou périodes (*πόδες μεγάλοι*) en comptent trois. Ils renferment, dit Aristoxène (2), ou deux frappés et un levé, ou bien deux levés et un frappé. Quel peut être le sens de cette règle? Comme deux frappés qui se suivent, constituent une véritable arrhythmie, il y aura deux levés, lorsque le frappé tiendra le milieu de la tripodie, par exemple:

$\overset{\prime}{-}\,\smile\,|\,\overset{''}{-}\,\smile\,\overset{\prime}{-}\,\smile$ ou bien $\overset{\prime}{-}\,\smile\,|\,\overset{'''}{-}\,\smile\,\overset{''}{-}\,\smile$

ou encore: $\overset{''}{-}\,\smile\,|\,\overset{'''}{-}\,\smile\,\overset{\prime}{-}\,\smile$.

Il y aura deux frappés, lorsque ce sera le levé, qui se trouvera au milieu:

$\overset{'''}{-}\,\smile\,\overset{\prime}{-}\,\smile\,|\,\overset{''}{-}\,\smile$ ou bien $\overset{''}{-}\,\smile\,|\,\overset{\prime}{-}\,\smile\,\overset{'''}{-}\,\smile$.

La forme $\overset{'''}{-}\,\smile\,\overset{''}{-}\,\smile\,|\,\overset{\prime}{-}\,\smile$ a dû être rare dans la poésie récitée, parceque le levé y occupe une position trop effacée. La forme inverse $\smile\,\overset{\prime}{-}\,|\,\smile\,\overset{''}{-}\,\smile\,\overset{'''}{-}$ paraît plus conforme à la nature

(1) L'ordre des frappés et des levés du pentamètre paraît avoir été bien indiqué par Mr. Westphal:

$\overset{''}{-}\,\smile\,\smile\,\overset{\prime}{-}\,\smile\,\smile\,\overset{'''}{-}\,|\,\overset{''}{-}\,\smile\,\smile\,\overset{\prime}{-}\,\smile\,\smile\,\overset{'''}{-}$

Mais il a eu tort de prétendre, que cet ordre a dû être le même dans l'hexamètre. C'est que le passage de Mar. Victor. 2515: *in duas caeditur partes (versus herous): penthemimerem et hephthemimerem* n'a pas été compris par Mr. Westphal.

(2) Aristox. II p. 290: *οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω, ἢ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω.*

de la voix humaine, qui se lasse moins à monter qu'à descendre. Aussi la trouverons-nous en usage dans un des vers les plus fréquents de l'antiquité classique: le senaire. Nous donnons maintenant le tableau des marques (*σημεῖα*), que les rhythmes appartenant au *γένος διπλάσιον* peuvent affecter. Ce tableau, nous l'empruntons à Mr. Westphal, mais nous ne garantissons pas, que toutes les formes qui se trouvent ici, aient été consacrées réellement par la pratique des musiciens et compositeurs anciens.

ποὺς ἐννεάσημος

(tripodie trochaïque et iambique).

‴ ‿ ″ ‿ ′ ‿	‿ ‴ ‿ ″ ‿ ′
′ ‿ ‴ ‿ ″ ‿	‿ ′ ‿ ‴ ‿ ″
″ ‿ ′ ‿ ‴ ‿	‿ ″ ‿ ′ ‿ ‴

ποὺς δωδεκάσημος

(tripodie dactylique et anapestique).

‴ ‿ ‿ ″ ‿ ‿ ′ ‿ ‿	‿ ‿ ‴ ‿ ‿ ″ ‿ ‿ ′
′ ‿ ‿ ‴ ‿ ‿ ″ ‿ ‿	‿ ‿ ′ ‿ ‿ ‴ ‿ ‿ ″
″ ‿ ‿ ′ ‿ ‿ ‴ ‿ ‿	‿ ‿ ″ ‿ ‿ ′ ‿ ‿ ‴

ποὺς πεντεκαιδεκάσημος

(tripodie péonique).

‴ ‿ – ″ ‿ – ′ ‿ –	– ‿ ‴ – ‿ ″ – ‿ ′
′ ‿ – ‴ ‿ – ″ ‿ –	– ‿ ′ – ‿ ‴ – ‿ ″
″ ‿ – ′ ‿ – ‴ ‿ –	– ‿ ″ – ‿ ′ – ‿ ‴

ποὺς ὀκτωκαιδεκάσημος

(trimètre iambique ou trochaïque).

‿ – ‿ ‴ ‿ – ‿ – ″ ‿ – ‿ ′ etc.

On le voit, le senaire était considéré par les anciens comme un seul pied de 18 temps. Nous dirions une mesure triple de 18 croches avec un levé de 6 croches:

(tripodie ionienne)

⏑ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ‒ etc.

Nous sommes persuadé, que dans la poésie récitée, les frappés du senaire n'ont jamais suivi l'ordre descendant, et que la forme que M. Westphal lui assigne de préférence:

⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒

ne saurait être admise. Dans l'iambe simple c'est le levé qui précède le frappé; c'est pourquoi, dans la dipodie iambique considérée comme un seul pied, le frappé doit atteindre non le premier, mais le second pied. Tel était le sentiment des anciens, qui toléraient le spondée dans les pieds de nombre impair du senaire. Ce spondée ne comptait pas comme 4 temps, ce qui aurait troublé le rhythme, mais comme $3\frac{1}{2}$ seulement; on l'appelait *irrationnel* (*ἄλογος*) (1). Comme l'énergie du frappé est toujours en raison de la faiblesse du levé, là où le frappé perd de son énergie, le levé se relève et ressort davantage. C'est à cause de cela, que dans la dipodie iambique la voix glissant rapidement sur le premier pied, qui forme le levé, y supporte le spondée, qu'elle ne pourrait supporter dans le second (⏑ ‒ ⏑ ‒). Cette opinion que nous avions avancée depuis bien longtemps (2), se trouve confirmée par le témoignage concordant des anciens grammairiens (3). Ils enseignent tous, que le frappé atteint des pieds de nombre pair du senaire. Mais ils ne nous disent pas, lequel de ses trois frappés était le plus fort, lequel était le plus faible. Le fait est, qu'il n'était nul besoin de le dire. Dans les vers récités (4) c'était la fin, où le rhythme se dessinait avec le plus

(1) Voyez livre II chap. 3.

(2) Accentuation des langues indo-européennes. 1847. p. 36.

(3) Juba chez Priscien 1321. Cæsius Bassus chez Rufin. 2707. Terentius Maurus v. 2249. Atilius Fortunatianus p. 2692.

(4) A l'origine les senaires se chantaient, mais depuis le temps d'Archiloque on commençait à les réciter, en les accompagnant de quelques accords de la

de netteté, où les frappés ressortaient avec le plus de force. Aussi voyons-nous à Rome les poètes de la république, peu familiarisés avec les finesses de la quantité prosodique, admettre le spondée à tous les pieds, même aux pieds de nombre pair, à l'exception du sixième, c'est-à-dire du dernier. C'est donc la dernière syllabe du senaire qui recevait le frappé le plus énergique; et comme la césure principale se trouve après la cinquième syllabe, on peut supposer avec une extrême vraisemblance, que la première dipodie, moins en lumière que la troisième, se prononçait en général avec plus de force que la deuxième. Nous accentuerons par conséquent le senaire de la façon suivante:

⏑ – ⏑ – ⏑ ,, – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

N'oublions pas toutefois, que Plaute et Térence, qui n'excluent le spondée que du sixième iambe, prennent des libertés particulièrement grandes avec le premier. Chez eux le rhythme ne commence bien souvent à se dessiner qu'à la seconde dipodie. Il ne serait donc nullement impossible, que le mouvement du senaire chez les Romains eût été à l'origine entièrement ascensionnel:

– – ⏑ – ⏑ – – – – ⏑ – ⏑ –

Il est évident que les règles que nous venons de donner n'ont rien d'absolu, et que des frappés trop uniformes et trop régulièrement distribués auraient rendu le débit monotone et languissant.

LE TÉTRAMÈTRE TROCHAÏQUE.

Si la voix a pu monter dans certains cas dans trois dipodies successives, elle paraît avoir de la répugnance à descendre pendant la durée de plus d'une dans le simple récitatif (*ψιλὴ*

lyre, genre de débit appelé *παρακαταλογή* par les anciens. Voyez à ce sujet Plutarque *de musica* c. 28.

λέξις). Le mètre trochaïque le plus en usage dans des morceaux d'une certaine étendue est le tétramètre catalectique:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Le trochée est l'opposé de l'iambe. Donc, comme l'irrationalité était tolérée dans le senaire, surtout aux pieds de nombre impair, dans les dipodies trochaïques elle l'est surtout aux pieds de nombre pair. C'est parceque la voix y dépense toute sa force sur le frappé du premier pied, qu'elle admet le spondée au second, qui forme le levé. Le tétramètre trochaïque ne saurait, comme le senaire, constituer une seule période rhythmique, un seul pied multiple. Car il renferme 23 temps, et le genre iambique n'en admet pas qui dépasse le chiffre de 18. Aussi est-il divisé par la *diérèse* en deux parties presqu'égales. La voix après avoir prononcé avec un effort qui se ralentit de plus en plus les douze premiers temps, éprouve le besoin de prendre un nouvel essor, et d'imprimer une nouvelle impulsion au rhythme. La fin du second dimètre serait tout aussi faible que celle du premier, si elle n'était pas relevée par la catalexe, c'est-à-dire par la suppression de la dernière syllabe remplacée par une pause d'une durée équivalente. Qu'on lise ces deux vers de Sophocle:

Ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, | λεύσσετ', Οἰδίπους ὅδε,
Ὃς τὰ κλεῖν' αἰνίγματ' ᾔδη, | καὶ κράτιστος ἦν ἀνήρ,

on leur attribuera certainement les frappés indiqués par nous plus haut. Mais, nous dira-t-on, s'il est dans la nature du rhythme trochaïque de commencer par le frappé, et, que d'un autre côté, il soit pénible pour la voix de prononcer avec le son du levé deux dipodies de suite, comment s'y prenait-on pour prononcer l'hexapodie trochaïque:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδαισάμην.

ous répondrons, que ce mètre parait avoir été des plus rares,

que probablement il ne fut jamais employé dans des morceaux d'une certaine étendue, mais que l'impression que l'on en recevait était celle d'un mètre iambique. Aussi l'appelait-on *ἀκέφαλον ἰαμβικόν* ou *Archilocheum*, du nom du poète qui s'en était servi le premier. Cette circonstance nous fait supposer, que l'ordre des frappés y était le même que dans le senaire:

– ⏑ –″ ⏑, – ⏑ –′ ⏑ – ⏑ –‴.

Mais peut-être l'*Archilocheum* n'a-t-il pas été mesuré par dipodies; car les trochées y sont purs, et n'alternent pas avec des spondées, comme cela arriva plus tard, lorsque le débit s'accéléra davantage. Dans cette supposition on pourra voir dans l'hexapodie trochaïque une double tripodie:

–‴ ⏑ –′ ⏑ –″ ⏑ | –‴ ⏑ –′ ⏑ –‴.

La tripodie trochaïque est un des mètres qui reviennent le plus fréquemment dans la poésie lyrique des Grecs. Sappho en le combinant avec lui-même y a écrit des poëmes entiers, par exemple fragm. 23:

δεῦρο δὴ ὔτε Μοῖσαι | χρύσεον λίποισαι.

Mais le plus souvent il sert de clausule à des rhythmes plus longs et plus compliqués (1). Alors nous serions disposé à le scander:

–″ ⏑ –′ ⏑ –‴ ⏑.

Cette tripodie est connue sous le nom d'*Ithyphallicus*, et ce nom lui vient de certaines chansons lascives chantées aux fêtes de Bacchus, lorsqu'on promenait en procession l'*ἰθύφαλλος*.

III. GENRE PEONIQUE (*γένος ἡμιόλιον*).

Ce genre est d'un usage bien moins fréquent que les deux autres; de nos jours on se sert plus rarement encore de la

(1) Voyez surtout Pindare Olymp. V, 2, 3, 4, 5,

mesure à $\frac{5}{8}$. Le simple crétique ou péon, que les anciens appelaient *παίων διάγυιος*, a deux *σημεῖα*; de plus, nous savons que son frappé principal se trouvait tantôt sur la première longue, tantôt sur la seconde:

a. – ◡ – – ◡ – – ◡ –

b. – ◡ – – ◡ – – ◡ – (1)

Mais la période péonique, qui renferme toujours un multiple de cinq temps, n'a, d'après le témoignage authentique des anciens musiciens que quatre *σημεῖα*, c'est-à-dire que sur les cinq parties qui la constituent, il y en a toujours deux, qui réunies ne reçoivent qu'un seul *σημεῖον*; c'est le plus important il est vrai, celui qui indique le frappé le plus fort (2). Les trois autres parties répondant à 1 frappé et à 2 levés, reçoivent chacune leur *σημεῖον* à part. Nous savons par Aristide (3) que le *παίων ἐπιβατός*, qui est le double du *διάγυιος*, avait le frappé principal sur la troisième et la quatrième, et qu'il était scandé de la manière suivante:

– – – – – – .
4 6

Si dans toutes les autres périodes appartenant au genre péonique l'ordre des frappés et des levés était le même, le tableau général serait facile à dresser. Il y aurait

1. *ποὺς πεντεκαιδεκάσημος*: – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ – ◡ (6, 9)

2. *ποὺς εἰκοσάσημος*: – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ (8, 12)

3. *ποὺς πεντεκαιεικοσάσημος*: – ◡ – – ◡ – | – ◡ – – – ◡ – – ◡ – ; (10, 15)

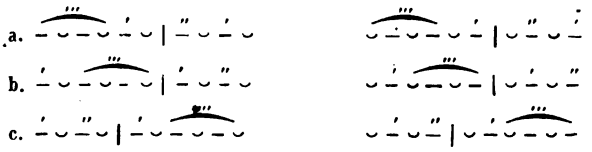
(1) Aristide p. 38. Mar. Victorin. 2483, 2485.

(2) Cette observation importante a été faite par M. Henri Weil, qui le premier a bien compris le passage difficile d'Aristide, qui y est relatif.

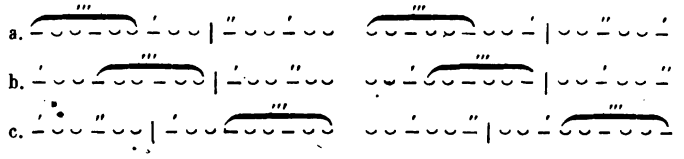
(3) Aristide p. 39: *παίων ἐπιβατὸς ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως, καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως.*

plus les pieds multiples inverses. Mais rien ne nous assure, que cet ordre ait été observé invariablement dans le *γένος ἡμιόλιον*. Nous sommes donc forcé d'énumérer tous les modes de scansion possibles, au risque d'en citer qui n'ont jamais été en usage; nous ne répéterons pas celui que nous venons d'indiquer..

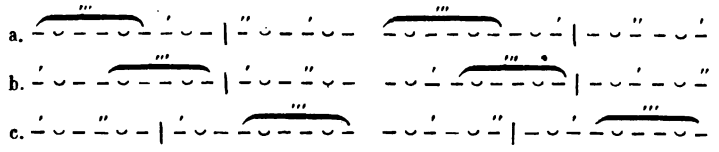
1. *ποὺς πεντεκαιδεκάσημος*
(pentapodie iambique).



2. *ποὺς εἰκοσάσημος*
(pentapodie dactylique).



3. *ποὺς πεντεκαιεικοσάσημος*
(pentapodie péonique).



La pentapodie péonique exprimée en termes de musique moderne serait une mesure quintuple composée de cinq mesures à $\frac{5}{8}$.

Le *bacchius* (⏑ – –), à ne le considérer que du côté de l'étendue, est l'équivalent du péon. On ne le trouve mentionné que dans les écrits des métriciens; dans la rhyth-

mique proprement dite, il n'en est pas question. C'est que la période bacchique y était considérée comme un rhythme composé (voyez au livre II), dont les éléments étaient l'iambe et le péon. Le vers d'Eschyle:

τίς ἀχώ, τίς ὀδμὰ προςέπτα μ' ἀφεγγής;

s'analysait par conséquent comme il suit:

⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ – | –

Cette analyse devrait nous amener à parler du vers dochmiaque, qui n'est qu'une dipodie bacchique abrégée par la catalexe. Mais ce sujet se traitera plus naturellement dans le chapitre intitulé 'Changement de mesure'.

Voilà toutes les données que nous avons pu réunir sur la *sémasie* des vers antiques. Comme l'ordre des frappés ne nous est pas connu d'une manière absolue, nous aurions pu nous dispenser de les marquer. Nous avons préféré, pour ne pas déroger aux habitudes contractées par les hellénistes allemands, conserver la notation invariable, quelque arbitraire qu'elle soit de la première longue du frappé et du levé dans des périodes d'une certaine étendue.

NOTE IMPORTANTE SUR L'USAGE DES MONOPODIES ET DES DIPODIES.

Nous avons vu dans le chapitre précédent, que la plus petite unité rhythmique des périodes ou pieds multiples avait le σημεῖον pour signe et pour ainsi dire pour exposant. Or le σημεῖον s'affectait tantôt à un seul pied, tantôt à deux. On disait chez les anciens: *versus scanditur per monopodiam, dipodiam* (βαίνεται κατὰ μονοποδίαν, διποδίαν) (1). On n'a qu'à lire avec attention ce que nous venons de dire de

(1) Mar. Victorin. p. 2497.

la sémasie des différents rhythmes, pour connaitre immédiatement ceux qui avaient pour dernière unité la monopodie, ainsi que ceux qui se scandaient par dipodie.

Sont mesurés par monopodies:

1° Les iambes, trochées, dactyles, anapestes, péons isolés ou doubles, que l'on trouve insérés çà et là dans les systèmes des poètes lyriques et dramatiques.

2° Toutes les périodes tripodiques à quelque genre qu'elles appartiennent.

a. Tripodies trochaïques, par exemple:

Κῆρες | ἀναπλά|κητοι.

(Soph. Oed. R. v. 472.)

b. Tripodies iambiques, par exemple:

ὕπε|στί μοι | θράσος. (Soph. El. v. 479.)

c. Tripodies dactyliques servant le plus souvent de clausule, par exemple (Alcm. fr. 34):

ἀμπελί|νων ὀλε|τῆρα
arbori|busque co|mæ.

d. Tripodies anapestiques, par exemple (Arist. Av. 329):

Φονίαν | πτέρυγά τε | παντᾶ
περίβαλε | περί τε κύ|κλωσαι.

e. Il va sans dire que les tripodies péoniques sont mesurées de la même manière; car les péons ne peuvent former des dipodies que dans les périodes pentapodiques, qui à tout prendre, se rencontrent rarement, par exemple (Arist. Ach. 298):

σοῦ γ' ἀκού|σωμεν; ἀπο|λεῖ· κατά σε χώσομεν | τοῖς λίθοις.

Les ioniques et les choriambes sont toujours mesurés par monopodies; chaque pied doit recevoir sa marque (*σημεῖον*), puisqu'on peut en réunir deux ou trois, mais jamais quatre, pour en former une seule période, une seule mesure. D'ailleurs toutes les pentapodies, à quelque genre qu'elles appartiennent,

renferment trois monopodies et une seule dipodie. Citons une pentapodie anapestique (Aristoph. Ach. 285):

σὲ μὲν οὖν | καταλεύ|σομεν, ὦ μιαρὰ | κεφαλή.

f. Nous savons enfin par la tradition unanime des métriciens et des rhythmiciens, que l'hexamètre héroïque et le pentamètre étaient mesurés par monopodies, et recevaient l'un et l'autre six marques ou σημεῖα.

Sont mesurés par dipodies:

1° Le senaire ou trimètre iambique, et peut-être aussi l'hexapodie trochaïque appelée *metrum Archilocheum* (voyez plus haut).

2° Les tétramètres iambiques et trochaïques, qui renferment quatre dipodies (1), par exemple (Hipponax fr. 90):

εἴ μοι γένοι|το παρθένος || καλή τε καὶ | τέρεινα.

Esch. Pers. v. 156:

ὦ βαθυζώ|νων ἄνασσα || Περσίδων ὑ|περτάτη.

3° La tétrapodie dactylique peut être mesurée par dipodies, quoique selon toutes les apparences, elle ait été mesurée à l'origine par monopodies (Alcm. fr. 36):

Μῶσ' ἄγε Καλλιό|πα, θύγατερ Διός,
Ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέ|ων, ἐπὶ δ' ἵμερον
Ὕμνῳ καὶ χαρί|εντα τίθει χορόν.

On en peut dire autant de la tétrapodie anapestique. Lorsque plusieurs se suivent et forment un système, elles sont certainement mesurées par dipodies (Soph. Aj. 134):

Τελαμώνιε παῖ | τῆς ἀμφιρύτου
Σαλαμῖνος ἔχων | βάθρον ἀγχιάλου.

Même lorsque la tétrapodie est écourtée par la catalexe, ce

(1) Diomed. 503. Mar. Victorin. 2530, 2572, 2574.

mode de mesurer paraît prévaloir. Seulement le dernier frappé recule nécessairement d'un pied; par exemple (ibid.):

σὲ μὲν εὖ πράσσοντ' | ἐπιχαίρω.

En a-t-il été de même dans les Embatéries de Tyrtée, ou ne vaut-il pas mieux leur assigner trois *σημεῖα*:

Ἄγετ' ὦ Σπάρτας εὔανδροι
Κοῦροι πατέρων πολιητᾶν,
Λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεσθε.

4° Les octonaires (tétramètres) dactyliques et anapestiques étaient toujours mesurés par dipodies (1) (Stesich. fr. 2):

Σασαμίδας χόν|δρον τε καὶ ἐγκρίδας || ἄλλα τε πέμματα | καὶ μέλι χλωρόν,

et (2):

Ἄγετ' ὦ Σπάρτας | ἔνοπλοι κοῦροι || πρὸς τὰν Ἄρεως | κίνασιν.

On voit que les tétramètres iambiques, trochaïques, anapestiques et dactyliques sont coupés en deux par une *diérèse*. Cette circonstance seule prouverait déjà, qu'il faut les considérer comme étant composés de deux périodes rhythmiques, même si, tout en appartenant tous au *γένος ἴσον*, ils ne renfermaient pas les uns 24 temps, les autres 32. Il ne faut pas non plus envisager ces tétramètres comme étant formés de quatre dipodies distinctes; il faut réunir ces dipodies deux à deux, il faut voir:

1° dans les octonaires ou tétramètres iambiques et trochaïques deux *πόδες δωδεκάσημοι ἴσοι*, c'est-à-dire, deux périodes de 12 temps appartenant au genre dactylique,

2° dans les tétramètres anapestiques et dactyliques deux

(1) Mar. Victor. 2581. Hephæst. p. 47: *ἐὰν ὑπερβῇ τὸ δακτυλικὸν τὸ ἑξάμετρον, κἀκεῖνο βαίνεται κατὰ διποδίαν.*

(2) Chant de guerre des Spartiates, attribué à Tyrtée.

πόδες ἑκκαιδεκάσημοι ἴσοι, c'est-à-dire, deux périodes de 16 temps appartenant pareillement au genre dactylique.

Nous renvoyons pour l'hexamètre cyclique ou fugitif, qui est mesuré aussi par dipodies, au chapitre qui concerne les pieds cycliques.

Chap. VI. DES RHYTHMES LENTS ET DES TEMPS ALLONGÉS (χρόνοι παρεκτεταμένοι).

Nous pourrions terminer ici notre revue des périodes régulières simples ou des ῥυθμοὶ ἁπλοῖ, comme les anciens les appellent, ne fût-ce que pour quelques rhythmes rares, qui, tout en conservant les mêmes proportions du frappé et du levé que les précédents (1 : 1, 2 : 1, 3 : 2), retardent leur mouvement, en doublant et en quadruplant quelquefois la durée du pied rhythmique. Ceci nous amène à parler de la liberté, dont usaient les anciens compositeurs et poètes de tripler, quadrupler et même de quintupler la durée du temps simple (⏑). Nous faisons ainsi le premier pas pour sortir du domaine de la quantité prosodique proprement dite, telle que les métriciens nous l'ont présentée, et telle qu'on l'enseigne dans nos écoles.

Les temps, dont la durée dépassaient celle de deux brèves s'appelaient χρόνοι παρεκτεταμένοι. Leur existence est prouvée par des nombreux témoignages. Nous ne citerons pas le passage trop connu de Denys sur la composition des mots (1), ni Marius Victorinus (2), ni Longin dans ses prolégomènes à Héphestion (3); nous nous bornons à invoquer l'autorité du scoliaste du même Héphestion, qui dit: Autre-

(1) Chap. 15.
(2) P. 2481.
(3) P. 139.

ment la durée du temps est envisagée par les métriciens et les grammairiens, autrement par les rhythmiciens. Les grammairiens considèrent comme longue la syllabe qui comprend deux temps, et ils n'en connaissent pas, qui en comprenne davantage. Mais les rhythmiciens en admettent de plus étendues, et ils déclarent, qu'il y a des syllabes de 2 temps et demi, de 3 temps et de plus encore (1). L'allongement extraordinaire du son s'appelait *τονή*, définie ainsi par Euclide (2): *ἡ ἐπὶ πλείονα χρόνου μονὴ κατὰ μίαν γενομένη προφορὰν τῆς φωνῆς*, c'est-à-dire, un arrêt prolongé de la voix sur une même émission de la voix. Il le distingue nettement de la succession rapide de sons identiques, qu'il appelle *πεττεία* (3). Aristide nous apprend expressément que les *χρόνοι μήκιστοι* ou *παρεκτατεμένοι* (terme expliqué par cet autre terme de Marius Victorinus: *longius extenta pronuntiatio*) répondaient à une certaine disposition de l'âme, et étaient employés surtout dans les hymnes sacrés (4).

Lorsqu'on se demande ensuite, quelle a pu être l'étendue des syllabes ainsi allongées, le passage cité plus haut du scoliaste paraît lever toute difficulté. Néanmoins les chiffres que l'on y trouve indiqués, et qui ont été reproduits par Priscien (5), sont loin d'être exacts. On peut les expliquer par une tentative des anciens musiciens de montrer, que des différences de durée analogues à celles des sons de la musique se trouvaient aussi dans les syllabes des mots parlés. C'est ainsi que le scoliaste prétend, que les grammairiens attribuent 2 temps au mot *ὡς*, les rhythmiciens $2\frac{1}{2}$: à savoir 2 pour la

(1) P. 150.
(2) Harmon. p. 22.
(3) *πεττεία δὲ ἡ ἐφ' ἑνὸς τόνου πολλάκις γενομένη πλῆξις.*
(4) Aristide p. 97.
(5) P. 572: *Tempus unum, vel duo, vel etiam ut quibusdam placet, unum semis, et duo semis, et tria.*

voyelle longue ω, et ½ pour le sigma. Si les rhythmiciens ont réellement établi une pareille théorie, il ne s'ensuit pas, qu'ils l'aient appliquée dans la pratique, qu'elle ait existé en réalité.

C'est le traité (*σύγγραμμα*) de l'Anonyme, qui nous fait connaître dans deux passages (1) la série des *παρεκτατεμένοι*. Ce sont: la syllabe longue de 2 temps, la syllabe longue de 3 temps, la syllabe longue de 4 temps, la syllabe longue de 5 temps (*μακρὰ δίχρονος, τρίχρονος, τετράχρονος, πεντάχρονος*). La syllabe à 2 temps est la longue ordinaire; les autres sont allongées par le procédé de la *τονή*. La syllabe à 3 temps remplit tout un pied rhythmique du *γένος διπλάσιον* (– ⏑). Les musiciens la désignent en ajoutant un trait à la marque de la longue simple (— 2 temps, ⌙ 3 temps). La syllabe à 4 temps contient tout un pied du *γένος ἴσον* (⏑⏑ –); les musiciens ajoutent un trait de plus à la *μακρὰ τρίχρονος*, ce qui donne le signe ⌚. Enfin la syllabe à 5 temps réprésente un crétique tout entier (– ⏑ –, *γένος ἡμιόλιον*), et elle est désignée de cette façon-ci: ⌚. Les signes les plus anciens, ceux de la brève et de la longue simples, étaient employés déjà par Aristophane de Byzance (2). C'étaient la ligne droite et la ligne courbe, *γραμμὴ εὐθεῖα* (–) et *γραμμὴ συνεστραμμένη* (⏑).

Aucun témoignage des anciens ne nous autorise à admettre une syllabe dépassant l'étendue de 5 temps. Ils n'avaient donc point de *χρόνος·ὀκτάσημος*, qui aurait été au *χρόνος πρῶτος*, ce que notre blanche est à notre croche. L'allongement s'arrête au *πεντάχρονος*. Cette limite est indiquée par l'ensemble du système grec. Une longue à 25 temps répon-

(1) I, 3, 83.

(2) Sergius 1832, 1834. Mar. Victorin. 276. Donat. 8. Diomed. 429. Arcad. accent. 187.

dant à la grande période péonique serait une chose inouie partout, mais surtout chez les anciens.

Après cette introduction il nous sera plus facile de faire connaître la série des rhythmes élargis. Nous y distinguons deux degrés. Au premier la brève, le *χρόνος πρῶτος*, est remplacée par la longue simple, *χρόνος δίσημος*, et c'est ainsi que pour le *γένος διπλάσιον* nous trouvons au lieu du trochée et de l'iambe (⏑ –́, –́ ⏑), en doublant l'étendue du temps, le choriambe –̋ ⏑ | ⏑ –́ ou l'ionique ⏑ ⏑ –̋ –, –́ –̋ ⏑ ⏑, — pour le *γένος ἡμιόλιον* au lieu du crétique ou *παίων διάγυιος* –́ ⏑ –, qui n'a que deux *σημεῖα*, le *παίων ἐπιβατός*, qui en a quatre, et dont la forme d'après Aristide, Martianus Capella et Marius Victorinus (1) est celle-ci:

–̋ –́ | –‴ – –́.

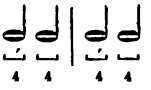
La deuxième et la cinquième longue y forment toujours d'après Aristide le levé; les frappés ne sont pas d'une force égale; le plus énergique est le second; le plus faible, le premier. On battait la mesure en frappant du pied, de là le nom (*ἐπιβατός*). On le voit: le *παίων ἐπιβατός* n'est autre chose qu'un crétique, dont tous les temps ont été doublés, et dont le mouvement est par conséquent très-lent. Le caractère de ce rhythme est à la fois celui de la majesté et de l'enthousiasme (2), c'est-à-dire, qu'il diffère singulièrement de celui des rhythmes dont nous allons parler, du spondée double, de l'orthios et du trochée *σημαντός*, qui s'avancent aussi avec une majesté calme, mais qui n'agitent pas les esprits. L'*ἐπιβατός* fut employé d'abord par Archiloque probablement dans ses hymnes sur Bacchus et Demeter, toujours chantés avec enthousiasme (3). Olympos s'en servit, à ce qu'il paraît, dans

(1) Aristide 38, 39. Mart. Cap. 196. Mar. Victor. 2492.
(2) Aristide 98.
(3) Plutarque *de musica* § 28.

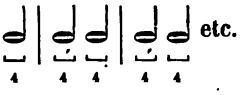
les chants appelés *μητρῷα*, écrits en l'honneur de Cybèle, composés par lui dans le mode phrygien et le genre enharmonique (1). M. Rossbach a cru que l'emploi de ce rhythme curieux n'était pas resté confiné aux chants sacrés, et qu'on le rencontrait dans la comédie. Mais il s'est trompé.

C'est seulement au second degré de l'élargissement, que nous rencontrons ces syllabes étendues d'une façon si étrange; les *χρόνοι παρεκτατεμένοι*. Elles ont quatre temps, elles sont *τετράσημοι*. C'est ainsi que naissent au *γένος ἴσον* le double spondée, au *γένος διπλάσιον* le trochée *σημαντός* et l'*ὄρθιος*. Le *γένος ἡμιόλιον* ne connaît pas de syllabes allongées, parceque le pied prendrait une trop grande étendue. Le spondée double ainsi que les deux autres rhythmes sont en usage dans les *ἱεροὶ ὕμνοι*; ils rappellent le mouvement des choraux. Aristide et Martianus Capella (2) distinguent parfaitement entre le *σπονδεῖος ἁπλοῦς* et le *σπονδεῖος μείζων* ou *διπλοῦς*; ils revendiquent pour ce dernier un frappé de 4 temps et un levé de 4 temps. On pourrait être tenté d'écrire ce spondée ⏑̈ – ⏑̇ –, mais Aristide au deuxième livre (3), en traitant du caractère de ce rhythme, appelle les pieds qui le composent: *πόδες ἴσοι* (*ἴσοι* à cause du genre auquel le spondée appartient) *διὰ μηκίστων χρόνων παρεκτεταμένοι*. La forme de ce spondée ne saurait donc être que celle-ci: ⏑̈ ⏑̇, chaque syllabe formant un *χρόνος τετράσημος*, ou encore ⏑ | ⏑̈ ⏑̇, lorsque le mouvement serait précédé d'une note tactée ('*anacrouse*' chez les anciens), qui changerait l'ordre des levés et des frappés. En effet le spondée double peut représenter aussi bien un double dactyle qu'un double anapeste. La mesure de ce spondée répond à notre mesure à deux deux:

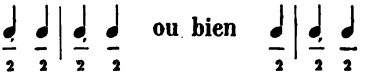
(1) On sait que ce genre admet des intervalles de quarts de ton.
(2) Aristide 38. Mart. Capella 193.
(3) Aristide 97, 98.



et avec une note tactée :



Le spondée simple a notre mesure à quatre quatre :



Les spondées qu'on nous cite comme constituant un rhythme dans les hymnes sacrés et les nomes, par exemple dans le *νόμος Πύθιος*, sont à considérer comme spondées doubles (Pollux 216, 213, 217 *αὔλημα ἐνόπλιον* etc. etc.).

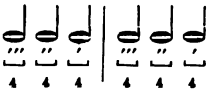
Si l'on se bornait à doubler le trochée et l'iambe, comme le spondée a été réellement doublé par les anciens musiciens, on n'obtiendrait que des *πόδες ἑξάσημοι*, des molosses, des choriambes, des ioniques. Aussi le *σημαντός* et l'*ὄρθιος* ne sont-ils pas le double, mais bien le quadruple du simple trochée et du simple iambe. Aristide dit formellement, que ces pieds contiennent 12 temps, dont 8 appartiennent au frappé, 4 au levé. On pourrait être tenté d'admettre, que les huit temps du frappé fussent compris, comme les quatre du levé, dans une même syllabe; mais outre que la rhythmique des anciens n'admet pas de syllabe renfermant 8 temps, Aristide dit expressément (1), qu'il y a 2 frappés (*διπλασιάζων τὰς θέσεις*). On se souvient, que les anciens attribuaient deux *σημεῖα* au trochée simple; réuni dans un pied multiple à d'autres trochées, il n'en recevait plus qu'un seul. Mais deux *τροχαῖοι σημαντοί* ne peuvent jamais être combinés en une période, parceque cette période aurait une étendue de 24

(1) Aristide 38, 98. Mart. Capella 195, 196.

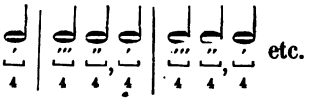
temps, 8 de plus que n'en peut renfermer la plus longue période du *γένος ἴσον*. Ce trochée constitue donc une mesure à lui seul, et pour mieux le distinguer du trochée ordinaire, on lui donne une notation (*σημασία*), qui n'appartient qu'à lui. De là son nom: *σημαντός*. Le témoignage d'Aristide est formel à cet égard. 'Il porte le nom de *σημαντός*, dit-il, parceque les syllabes (*χρόνοι*), qui le composent, sont relevées par une notation artificielle (*σημασίαις ἐπιτεχνηταῖς*). Car les frappés (*θέσεις*) sont redoublés par le chef d'orchestre (*ἡγεμών*), afin que les autres chantres puissent suivre la mesure plus aisément (*παρακολουθήσεως ἕνεκα*) (1). Dès lors la forme du trochée *σημαντός* est celle-ci:

et celle de l'*ὄρθιος*:

Leur mouvement répond à la mesure à trois-deux. On pourrait noter le trochée *σημαντός*:



L'iambe *ὄρθιος* n'en différerait que par la note tactée:



Ces deux rhythmes ne sont donc que des molosses du mouvement le plus lent ou des molosses doubles. Lorsque ces molosses se frappent sur la première longue, on les appelle *τροχαῖοι σημαντοί*, lorsqu'ils se frappent sur la seconde, *ὄρθιοι* (2). Les molosses ne sont pas des pieds imaginaires, inventés par la subtilité des grammairiens. C'était un rhythme

(1) Mar. Victorin. 2483.
(2) Aristide p. 38.

fort en usage dans la composition des chants sacrés, surtout dans ceux de Dodone, au pays des Molosses, d'où il tire son nom (1).

Ce sont probablement ces pieds à 12 temps, que Denys a voulu désigner par le terme *molosses* (2), et le fragment tiré de l'hymne sacré écrit en l'honneur des Dioscoures a dû être composé en *σημαντοί* ou *ὄρθιοι*:

Ὦ Ζηνὸς | καὶ Λήδας | κάλλιστοι | σωτῆρες.

L'inventeur de la poésie *nomique*, ainsi que du *νόμος ὄρθιος* et *τροχαῖος*, est certainement Terpandre (3). C'est dire, qu'il ne faut pas entendre par *ὄρθιος* et *σημαντός* des pieds isolés perdus dans d'autres rhythmes, mais un rhythme indépendant, formant le mouvement d'hymnes et des chants entiers, constituant des dimètres, des trimètres, des tétramètres métriques. Seulement, pour la raison indiquée plus haut, ce rhythme ne saurait se mesurer que par monopodies.

TABLEAU DES *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* OU DES PÉRIODES RÉGULIÈRES, SIMPLES.

I. CLASSIFICATION D'APRÈS LE GENRE RHYTHMIQUE.

1. *γένος ἴσον* (genre dactylique).

Ποὺς τετράσημος . . . . – ⏑ ⏑ ou ⏑ ⏑ –
ἑξάσημος . . . . – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ –
ὀκτάσημος . . . . ⏑ – ⏑ – ou – ⏑ – ⏑
⏑ ⏑ *σπονδεῖος διπλοῦς*
δεκάσημος . . . . – ⏑ – – ⏑ –
δωδεκάσημος . . . – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑⏑ – – ⏑⏑ –
ἑκκαιδεκάσημος . . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
ou ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

(1) Schol. Hephæst. 158. Aristide 48.
(2) De compos. verb. c. 17.
(3) Plut. de musica 28. Pollux 4, 9.

2. *γένος διπλάσιον* (genre iambique).

Ποὺς τρίσημος . . . . – ⏑ ou ⏑ –
ἑξάσημος . . . . – –, – ou –, – –
ἐννεάσημος . . . – ⏑ – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ – ⏑ –
δωδεκάσημος . . . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ou ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑, ⏑ *σημαντός*
πεντεκαιδεκάσημος . – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
ὀκτωκαιδεκάσημος . ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ou – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑⏑ – – ⏑⏑ – – ⏑⏑ –

3. *γένος ἡμιόλιον* (genre péonique).

Ποὺς πεντάσημος . . . – ⏑ –
δεκάσημος . . . . – – – – – (*παίων ἐπιβατός*)
πεντεκαιδεκάσημος . ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ou – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
εἰκοσάσημος . . . – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
ou ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
πεντεκαιεικοσάσημος . – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

II. CLASSIFICATION MÉTRIQUE.

1. Mètres trochaïques et iambiques.

Τρίσημος διπλάσιος . . . – ⏑ ou ⏑ –
ἑξάσημος ἴσος . . . . . – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ –
ἐννεάσημος διπλάσιος . . – ⏑ – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ – ⏑ –
δωδεκάσημος ἴσος . . . – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
πεντεκαιδεκάσημος ἡμιόλιος – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
ou ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

2. Mètres dactyliques et anapestiques.

Τετράσημος ἴσος . . . . – ⏑ ⏑ ou ⏑ ⏑ –
ὀκτάσημος ἴσος . . . . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ou ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ (*σπονδεῖος διπλοῦς*)

δωδεκάσημος διπλάσιος . . – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ou ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

⏑‴ ⏑′ ⏑″ (*σημαντός*)

ἑκκαιδεκάσημος ἴσος . . . – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

ou ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

εἰκοσάσημος ἡμιόλιος . . – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

ou ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

3. Mètres péoniques.

Πεντάσημος ἡμιόλιος . . – ⏑ –

δεκάσημος ἴσος . . . . – ⏑ – – ⏑ –

πεντεκαιδεκάσημος διπλάσ. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

πεντεκαιεικοσάσημος ἡμιόλ. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

4. Mètres choriambiques et ioniques.

Ἑξάσημος διπλάσιος . . . – ⏑ ⏑ – ou ⏑ ⏑ – – ou – – ⏑ ⏑

δωδεκάσημος ἴσος . . . – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ou ⏑⏑ – – ⏑⏑ – – etc.

ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος – – – | – – – || – – –

5. Mètre composé de pieds à deux temps
(*παίων ἐπιβατός*).

Δεκάσημος ἡμιόλιος . . ″ ′ ‴ ′ – – ′

Numéros 4 et 5 comprennent déjà des mètres composés. On les a admis dans le cadre, afin que le tableau soit plus complet.

Chap. VII. LES PÉRIODES CATALECTIQUES. LES PAUSES.

Le tableau précédent comprend toutes les périodes considérées comme conformes aux lois du rhythme par les anciens musiciens. Mais il se rencontre dans la haute poésie lyrique une foule d'autres périodes d'étendue irrégulière, qui au pre-

mier coup d'œil semblent renverser le système, que nous venons de développer. En réalité, elles font connaître la différence, qui existe entre le rhythme et le mètre proprement dit. Tout mètre peut être abrégé d'une ou de plusieurs syllabes; alors, le vers complet ou *acatalectique* prend une forme écourtée, devient *catalectique*. Les poètes lyriques ont eu si souvent récours à cette modification, que le nombre des catalectiques l'emporte de beaucoup sur celui des acatalectiques. C'est ainsi que nous trouvons les mètres trochaïques suivants:

μέγεθος πεντάσημον	– ⏑ –
ὀκτάσημον	– ⏑ – ⏑ –
ἑνδεκάσημον	– ⏑ – ⏑ – ⏑ –
τεσσαρεςκαιδεκάσημον	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ἑπτακαιδεκάσημον	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Tous ces mètres à la seule exception de la dipodie, qui forme un crétique, sont contraires aux lois du rhythme. Le *μέγεθος ὀκτάσημον* n'est conforme au rhythme, que lorsqu'on peut le décomposer en deux parties égales, comme il arrive dans la dipodie dactylique. Cependant ces mètres se trouvent à chaque page des poètes lyriques et dans les chœurs des tragiques. Le fait est, que ces mètres ne sont pas complets (*ὁλόκληροι*). Pour les rendre tels, il faut les allonger au moyen de pauses (*κενοὶ χρόνοι*) (1). La métrique seule a des vers catalectiques; la rhythmique ne saurait les admettre. A cet endroit le témoignage de Quintilien est formel (2). Le système des pauses ressemble fort à celui des temps ou de la durée des syllabes (*χρόνοι φθόγγων*). Nous connaissons déjà 5 syllabes diversement étendues: le *χρόνος πρῶτος* ou *βραχύς*, c.-à-d. la brève, le *μακρὸς δίσημος, τρίσημος, τετράσημος, πεντάσημος*. Nous en rencontrerons encore deux, le *χρόνος ἄλο-*

(1) Aristide 40.
(2) Quintil. IX, 4. § 50.

γος, qui a la valeur d'un temps et demi, et le βραχέος βραχύτερος, qui a la valeur d'un demi temps seulement. Il y a de même des pauses d'un temps, de 2 temps, de 3 et de 4 temps; mais les anciens ne nous disent pas, s'il y en a eu de cinq temps, ou d'un temps et demi, ou d'un demi temps.

Nous n'admettons donc que les quatre pauses, que nous venons de mentionner. La pause de la durée d'un seul temps (*soupir*) s'appelait λεῖμμα, et elle était désignée par un ʌ (première lettre du mot λεῖμμα). La pause de 2 temps s'appelait πρόςθεσις, et était marquée par un ʌ surmonté du signe de la longue (1): $\overline{\wedge}$. Les pauses de 3 et de 4 temps étaient par conséquent notées: $\overline{\overline{\wedge}}$ et $\overline{\overline{\overline{\wedge}}}$. Aristide (2) les appelle κενοὶ ἐπιμήκεις, et il leur attribue le caractère de la majesté. Les pauses de 4 temps répondaient évidemment aux χρόνοι παρεκταταμένοι; elles étaient employées dans les doubles spondées, dans les ὄρθιοι et les σημαντοί. En ajoutant une pause d'un temps à une syllabe longue, on forme un rhythme trochaïque (– ʌ ou ʌ –); en l'ajoutant à un trochée, on forme un rhythme dactylique (– ⏑ ʌ). En ajoutant la πρόςθεσις à une brève, on forme un rhythme trochaïque (⏑ $\overline{\wedge}$); en l'ajoutant à une longue, on forme un rhythme dactylique (– $\overline{\wedge}$); en l'ajoutant à un trochée, on forme un rhythme péonique (– ⏑ $\overline{\wedge}$). Les rhythmes qui n'avaient pas besoin de pause pour se compléter, passaient pour plus pompeux (εὐφυέστεροι), ceux qui étaient interrompus par des soupirs étaient considérés comme des rhythmes ordinaires, ou même comme des rhythmes étriqués (ἀφελέστεροι, μικροπρεπεῖς).

1° Ceci étant établi, les périodes citées plus haut qui semblaient contraires au système rhythmique, y rentreront aisément. Ainsi par exemple, la tétrapodie trochaïque qui

(1) Aristide 41.
(2) Aristide 97.

présente habituellement un *μέγεθος ἑνδεκάσημον* (11 temps), c'est-à-dire, une forme catalectique comme dans Esch. Eumenid. 997:

χαίρετ' ἀστικὸς λεὼς
ἴκταρ ἥμενοι Διός,
παρθένου φίλας φίλοι etc.

devait se chanter dans le rhythme *ἴσος* de la manière suivante:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ∧.

On trouvera un autre exemple Eurip. Phœniss. 239:

Νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων
θούριος μολὼν Ἄρης etc.

Au lieu de la pause, on peut substituer l'allongement, et la rhythmique des anciens laisse le plus souvent incertain lequel des deux il faut préférer, du *λεῖμμα* ou de la *τονή*. Ainsi les vers d'Eschyle et d'Euripide peuvent aussi être récités:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑̲.

Le mètre complet des trochées à 9 temps serait:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑.

En remplaçant la dernière syllabe par un soupir, on a:

– ⏑ – ⏑ | – ∧,

ou bien par l'allongement (*τονή*):

– ⏑ – ⏑ | ⏑̲.

C'est ainsi que le mètre trochaïque à 15 temps (*γένος ἡμιόλιον*) présente les formes suivantes:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ (mètre complet, *ὁλόκληρος*)
– ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑̲ (*τονή*)
– ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ∧ (*λεῖμμα*).

2° Dactyles. Ceux-ci admettent deux espèces de catalexe: la catalexe *in syllabam* et *in disyllabum*. Commençons par la dernière; elle peut se présenter dans trois mètres:

δεκάσημον . . . ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
τεσσαρες καιδεκάσ. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
ὀκτωκαιδεκάσ. . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –.

L'étendue de 10 temps peut nous fournir une dipodie péonique (*γένος ἴσον*) – ⏑ – | – ⏑ – ou bien un *παίων ἐπιβατός* (*γένος ἡμιόλιον*) ⏑ ⏑ – – – ⏑; elle ne peut nous fournir aucun mètre dactylique. Il faut donc, en ajoutant une *πρόσθεσις*, transformer le *μέγεθος δεκάσημον* en *μέγεθος δωδεκάσημον*, comme il faut transformer l'étendue de 14 temps en une étendue de 16, celle de 18 en une étendue de 20.

Le *ῥυθμὸς ἴσος ἑκκαιδεκάσημος* a, lorsqu'il est complet (*ὁλόκληρος*), cette forme: – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑; lorsqu'il ne l'est pas, la dernière longue prend le double de sa valeur ordinaire (*τονή*): – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑; ou bien elle est suivie d'une pause de 2 temps (*πρόσθεσις*): – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑.
Voici maintenant les trois formes du *ῥυθμὸς εἰκοσάσημος ἡμιόλιος*:

ὁλόκληρος – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – –
complété par la *τονή* . . ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
complété par la *πρόσθεσις* ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑.

Ce qui précède nous fait connaître d'une manière précise la division rhythmique du distique élégiaque:

Τεθναμέναι γὰρ καλὸν ἐ|πὶ προμάχοισι πεσόντα
ἀνδρ' ἀγαθὸν περὶ ἧ | πατρίδι μαρνάμενον.

Il est évident que le pentamètre a exactement la même mesure et la même étendue rhythmique (non métrique) que l'hexamètre; ce dernier se compose, lorsqu'il est *chanté*, et non *déclamé*, de 2 *δωδεκάσημοι διπλάσιοι* complets (*ὁλόκληροι*):

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –.

Le pentamètre est composé des mêmes éléments; mais les *δωδεκάσημοι* sont catalectiques, et n'arrivent à leur étendue

vraie que par le moyen de la pause. Ici c'est la césure régulière qui nous prouve, qu'il n'y a pas lieu d'admettre l'allongement:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓.

L'ordre des σημεῖα du pentamètre paraît avoir été bien indiqué par Mr. Westphal:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓.

Quant aux mètres dactyliques terminés par un trochée (étendues de 7, de 11, de 15, de 19 temps), aucun n'est conforme aux lois de la rhythmique. Ils y satisfont en ajoutant une pause d'un temps, le simple λεῖμμα. C'est ainsi que le ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος qui, lorsqu'il est complet, présente la forme connue:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑,

fait avec le λεῖμμα:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓.

Alcman nous en fournit un exemple (fr. 26):

χρύσεον ἄγχος ἔχοισα μέγαν σκύθον,
οἷά τε ποιμένες ἄνδρες ἔχουσιν ⏓,
χερσὶ λεόντειον γάλα θεῦσα ⏓.

On arriverait pareillement à l'étendue de 16 syllabes, en transformant la dernière longue en χρόνος τρίσημος, c'est-à-dire en lui attribuant trois temps au lieu de deux:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑.

Mais la rhythmique grecque n'avait pas facilement recours à ce moyen, parceque les éléments constitutifs du dernier pied se seraient trouvés dans la proportion prohibée de 3 : 1 (λόγος τριπλάσιος) (1).

3° Mètres péoniques. Nous n'avons à nous occuper ici que du cas, où le dernier crétique se trouve remplacé par

(1) Aristox. 305. Aristide 41.

un spondée ou un trochée, comme dans Aristophan. Lysistrat. 789:

κᾷτ' ἐλαγοθήρει
πλεξάμενος ἄρκυς,
καὶ κύνα.τιν' εἶχεν,
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἰκάδ' ὑπὸ μίσους.

Il faut encore avoir recours à la pause (χρόνος κενός), ou à l'allongement (τονή), pour éviter une arrhythmie, résultat infaillible des mètres écourtés. Voici maintenant les formes possibles:

κᾷτ' ἐλαγοθήρει — καὶ κύνα τιν' εἶχεν

Nous le répétons: la rhythmique ne reconnaît pas de catalexe. Par conséquent les périodes catalectiques composées de trochées, de dactyles et de crétiques ont la même étendue rhythmique que les périodes acatalectiques (complètes) respectives, puisqu'elles se complètent forcément par l'allongement ou par la pause.

4° Mètres iambiques et anapestiques. Tous ces mètres, lorsqu'ils sont incomplets, sont contraires aux lois de la rhythmique, comme

l'étendue de 7 temps ⏑ – ⏑ – ⏑
„ „ 13 „ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
„ „ 19 „ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
„ „ 14 „ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
„ „ 22 „ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –.

Ils le sont encore, lorsqu'ils ont le nombre de temps voulu, mais qu'ils n'admettent aucune division proportionelle, comme l'étendue de 10 temps: ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –. Pour rétablir la loi rhythmique, il faut

a. Envisager l'anacrouse, c'est-à-dire la première ou les 2

premières brèves comme le dernier levé de la période précédente, ce qui fera que le mètre iambique de 7 temps se transforme en mètre trochaïque de 6, le mètre iambique de 13 en mètre trochaïque de 12 etc. etc., le mètre anapestique de 14 (le *parémiaque*) en mètre dactylique de 12. C'est ce qui arrive dans l'hexamètre après la césure penthémimère:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –.

C'est elle, qui d'après les règles de la métrique coupe le vers en deux parties inégales. La rhythmique ne reconnaît pas de césure mobile; elle exige que la première partie ou période dépasse cette césure de deux temps:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

δωδεκάσημος ἴσος *δωδεκάσ. ἴσος.*

Les anacrouses se rencontrent fréquemment dans le haut lyrisme; elles y figurent comme notes tactées. La période à anacrouse est considérée dans ces cas comme ayant la même étendue que la période qui en est dépourvue.

b. Il faut compléter la période métrique par l'allongement ou la pause (ici la *πρόςθεσις*), et en faire ainsi une période rhythmique.

Ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσ. ἴσος: ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – (complet)
⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑ ⏑ – – ∧ (complété par la pause)

„ *δωδεκάσ.· διπλ.*: ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – (complet)
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ ∧ (pause)

Cette pause paraît se rencontrer surtout à la fin des systèmes anapestiques et iambiques. Le parémiaque et le dimètre catalectique sont égalisés ainsi aux dimètres complets, qui précèdent. La pause répond à l'hiatus, qui est admis à cet endroit du mètre.

L'allongement n'atteint pas la dernière syllabe qui est un levé, mais bien la syllabe précédente, dont elle fait un *τρί-*

σημος, quand le mètre est iambique, ou un τετράσημος, quand il est anapestique. Ainsi le ῥυθμὸς ἴσος de 16 temps, qui lorsqu'il est complet, s'écrit:

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –

présente avec l'allongement la forme suivante:

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̣ –.

Le ῥυθμὸς διπλάσιος de 12 temps, qui est au complet:

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ –

s'écrit avec l'allongement:

⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑̣ – (1).

Ce qui prouve, que l'allongement atteint ici la pénultième, et non la dernière, ce sont les hymnes de Mésomedes adressés à Helios et Nemesis, où cette syllabe est surmontée dans les parémiaques quelquefois de deux notes au lieu d'une. D'autres fois une de ces notes est remplacée par un ʌ, signe de la pause. M. Bellermann a fait l'observation juste, selon nous, qu'ici ce signe doit être considéré comme équivalent de l'allongement simple. Il s'ensuit que ces parémiaques ne sont pas des anapestes *pleins*, mais des anapestes *cycliques* (κύκλιοι), rapides, dont nous parlerons plus tard. Les pieds de ces anapestes n'ont que l'étendue des pieds iambiques et

(1) L'allongement ou la τονή nous fournit des exemples, où il y a lieu d'employer les termes de γένος ἐπίτριτον et de γένος τριπλάσιον. La tétrapodie iambique

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ –
frappé levé

est un ῥυθμὸς δωδεκάσημος δακτυλικός appartenant au γένος ἴσον. Le frappé y est au levé dans la proportion de 1:1. Mais qu'on y introduise la syncope, que la deuxième longue et la troisième brève, au lieu de former deux syllabes, n'en forment plus qu'une seule de trois temps: ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑́ ⏑ –, les deux dipodies cesseront d'être égales l'une à l'autre, la première renfermant 7 temps, la seconde 5. La dipodie ⏑ ⏑́, ⏑ — est un ποὺς ἑπτάσημος ἐν λόγῳ ἐπιτρίτῳ, dont la première partie est à la seconde comme 3:4. La seconde partie elle-même, ⏑ —, nous fournit un exemple du genre triple (τριπλάσιον), puisque le frappé (—) y est au levé (⏑) comme 3:1.

trochaïques, de sorte qu'un parémiaque à 16 temps équivaut en réalité à une période iambique de 12. Si les anapestes des parémiaques étaient des anapestes *pleins*, le signe de la pause devrait être surmonté du signe de la longue. En un mot la *πρόςθεσις* devrait remplacer le *λεῖμμα* simple.

5° Mètres allongés. La catalexe se rencontre aussi dans les vers composés de *σημαντοί*, *ὄρθιοι*, péons *ἐπιβατοί*; là les syllabes nécessaires pour rétablir les proportions rhythmiques sont remplacées par la pause seule. L'allongement serait insuffisant — car comment doubler l'étendue d'une syllabe, qui compte déjà 4 temps? Il va sans dire, que ces rhythmes ne sauraient être mesurés que par monopodies. Ce sont sans doute des *σημαντοί*, que les vers d'un hymne sur Jupiter, composés et écrits par Terpandre, et qui en constituent le début ou l'invocation (*ἐπαρχά*). Ils sont catalectiques *in bisyllabum* et le mode de la musique était incontestablement dorien (1).

⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑̄ ⏑̄
Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ σοι πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Les deux pauses sont ces *κενοὶ ἐπιμήκεις τετράσημοι*, dont nous avons parlé plus haut, et auxquels Aristide reconnaissait un caractère particulier de majesté (2). A l'époque où vivait ce musicien, les poëmes lyriques composés de *ὄρθιοι* et de *σημαντοί* n'étaient pas rares encore. C'est de cette époque que date l'hymne célèbre à Helios, composé dans l'ancien mode dorien:

⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑̄ ⏑̄
εὐ - φα - μεί - τω πᾶς αἰ - θήρ,
γῆ καὶ πόντος καὶ πνοιαί etc. etc.

(1) Clem. Alexand. stromat. 6, 784.
(2) Aristide 97.

Chap. VIII. ANALYSE DES VERS D'UNE GRANDE ÉTENDUE.

Aucune période rhythmique composée de trochées ou d'iambes ne peut dépasser l'étendue d'une hexapodie, aucune période rhythmique composée de dactyles ou d'anapestes ne peut dépasser celle d'une pentapodie. Des étendues plus considérables ne sauraient plus constituer un tout rhythmique. Il faut les diviser en plusieurs périodes distinctes, toutes munies de leur frappé, et entièrement indépendantes les unes des autres.

C'est ainsi que le tétramètre trochaïque est composé de 2 périodes de 12 temps, dont les frappés et les levés sont dans le rapport de 1 : 1 (*ἐν γένει ἴσῳ*):

″ ◡ — ◡ ´ ◡ — ◡ | ″ ◡ — ◡ ´ ◡ — ∧.

La rhythmique dans ce cas ne contrevient pas à la césure métrique: au contraire elle la corrobore; elle en fait une véritable diérèse. Elle procède de même à l'égard du tétramètre iambique:

◡ ″ ◡ — ◡ ´ ◡ — | ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ∧̄.
δωδεκάσ. ἴσος *δωδεκάσ. ἴσος*

Mais elle ne tient aucun compte dans l'hexamètre de la césure penthémimère, parceque la seconde partie du vers héroïque formerait alors un *μέγεθος* de 13 à 14 temps, et que ce *μέγεθος* ne serait pas divisible dans les proportions admises par l'art grec. La rhythmique coupe par conséquent le vers héroïque par le milieu, et le partage en deux tripodies, à moins qu'elle ne le partage en trois dipodies (voyez plus haut). Bien entendu, il ne s'agit pas ici de l'hexamètre récité et déclamé, mais de l'hexamètre chanté.

Ainsi toutes les hexapodies composées de dactyles, toutes les heptapodies, octapodies, décapodies composées de dactyles

et de trochées se subdivisent nécessairement au moins en 2 périodes rhythmiques distinctes et indépendantes. Dans Eschyl. Agam. (v. 1070) nous trouvons les vers suivants:

Καὶ τὸ μὲν πρὸ χρημάτων κτησίων ὄκνος βαλὼν
σφενδόνας ἀπ' εὐμέτρου.
οὐκ ἔδυ πρόπας δόμος πημονᾶς γέμων ἄγαν,
οὐδ' ἐπόντισε σκάφος.
πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλαφής τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν
νῆστιν ὤλεσεν νόσον.

Dans ces six, vers il n'y a que les trois de moindre étendue, dont la forme soit rhythmique:

⏑̄ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ∧.

Mais v. 1 et 3 sont des octapodies trochaïques, qu'il faut décomposer en tétrapodies;

⏑̄ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ∧ | ⏑̄ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧.

V. 6 nous présente une octapodie dactylique qu'il faut décomposer de même:

⏑̄ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑̄ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – –.

Dans ce vers, la période rhythmique coupe le mot *ἀμφιλαφής* par le milieu:

πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλα-
φής τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν.

Dans les Perses v. 863 nous trouvons deux heptapodies dactyliques suivies la première d'une tétrapodie, la deuxième d'une tripodie trochaïque. Ces dernières seules sont conformes aux lois du rhythme. Les deux autres doivent être divisées elles-mêmes en tripodies et tétrapodies:

Ὅσσας δ' εἷλε πόλεις πόρον
οὐ διαβὰς Ἅλυος ποταμοῖο,
οὐδ' ἀφ' ἑστίας συθείς,
οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχε-

λωΐδες εἰσὶ πάροικοι
Θρηκίων ἐπαύλων.

Heptapodie (″ – – ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ Tripodie
″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ Tétrapodie
″ ⏑ – ⏑ ′ ⏑ – ∧.

Heptapodie (″ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ Tétrapodie
″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ′ – Tripodie
″ ⏑ – ⏑ ′ ⏑.

On le voit: si le vers métrique, le vers lu, déclamé, récité ne doit pas s'arrêter au milieu d'un mot, il n'en est pas de même de la période rhythmique, qui ne tient compte que des lois de l'harmonie, de la capacité de l'oreille, et bien moins du sens de la phrase. Elle ne supporte pas de mètres trochaïques et iambiques dépassant l'hexapodie, ni de mètres dactyliques et anapestiques dépassant la pentapodie. Ces mètres seraient trop étendus pour que le rhythme musical les ramenât à l'unité.

Les lois du rhythme admettent des monopodies, des dipodies, des tripodies, des pentapodies péoniques. Elles n'admettent pas de tétrapodies de cette mesure. Une tétrapodie péonique ″ ⏑ – – ⏑ ⏑ ′ ⏑ – – ⏑ – formerait un *μέγεθος εἰκοσάσημον ἐν γένει ἴσῳ*, et nous savons déjà, que le *γένος ἴσον* n'admet pas d'étendue dépassant 16 temps. Comment se fait-il donc, que la pentapodie péonique étant considérée comme rhythmique, la tétrapodie ne le soit pas, quoiqu'elle ait 9 temps de moins? La raison nous paraît être celle-ci. Lorsque le frappé contient un nombre de temps égal à celui du levé, il a besoin de ressortir par une intensité bien plus grande, que lorsqu'il compte quelques temps de plus que le levé. Sans cette intensité plus grande du frappé le levé cesserait d'en être dominé, se rendrait indépendant, et nous aurions deux périodes rhythmiques, au lieu de n'en avoir qu'une seule. Ceci est vrai de l'iambe et du trochée, les plus pe-

tites unités rhythmiques qu'il y ait; à plus forte raison cela doit-il être vrai du péon, le plus étendu des pieds simples. Ici l'effort de la voix ne suffit plus pour assurer au frappé la prédominance sur le levé, vu surtout le temps d'arrêt (minime sans doute), qu'elle doit mettre à passer de la dernière longue du premier crétique à la première du second. Car il ne faut pas oublier, que le crétique n'est qu'une dipodie trochaïque catalectique (– ⏑ – ʌ pour – ⏑ – ⏑). Cette transition du trochée au crétique, du crétique au trochée se voit dans un passage remarquable d'Aristoph. Pax v. 346:

1. *Εἰ γὰρ ἐκγένοιτ' ἰδεῖν ταύ|την με τὴν ἡμέραν.*
2. *πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμην*
3. *πράγματά τε καὶ στιβάδας | ἃς ἔλαχε Φορμίων·*
4. *κοὐκέτ' ἄν μ' εὕροις δικαστὴν | δριμὺν οὐδὲ δύσκολον,*
5. *οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δήπου|σκληρὸν ὥςπερ καὶ πρὸ τοῦ·*
6. *ἀλλ' ἁπαλὸν ἄν μ' ἴδοις*
7. *καὶ πολὺ νεώτερον, κἀπ|αλλαγέντα πραγμάτων.*

1. ″ ⏑ – ⏑ ´ ⏑ – – | ″ ⏑ – ´ ⏑ –
2. ″ ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑ –
3. ″ ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ | ″ ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑ –
4. ″ ⏑ – – ´ ⏑ – – | ″ ⏑ – ⏑ ´ ⏑ –
5. ″ ⏑ – ⏑ ´ ⏑ – – | ″ ⏑ – – ´ ⏑ –
6. ″ ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑ –
7. ″ ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑ – – | ″ ⏑ – ⏑ ´ ⏑ –.

De même que les vers trochaïques 4 et 5 ne forment pas une seule période rhythmique, le troisième vers composé de crétiques n'en saurait former non plus. Il est divisé en deux périodes indépendantes, dont chacune est égale aux vers 2 et 6. Si l'on veut rétablir dans ce morceau la plus parfaite égalité de mesure, on n'a qu'introduire la pause d'un temps (*λεῖμμα*) après chaque crétique. Il y aura toujours ce que les anciens appelaient *μεταβολή*; mais le rhythme ne sera plus troublé.

Le mouvement rhythmique, en général si accéléré dans

les vers composés de crétiques, surtout lorsqu'une des longues est résolue en deux brèves, atteint le plus haut dégré de rapidité dans la pentapodie péonique. Elle a été admise par les musiciens dans leur système, parceque la supériorité numérique des temps renfermés dans le frappé, comparés aux temps constituant le levé (supériorité qui entraîne la subordination du levé), permettait encore d'y reconnaître un principe d'unité rhythmique, bien saisissable pour le sens auditif. Dans les Acharn. d'Aristophane v. 283 nous rencontrons une pentapodie anapestique entre deux octapodies trochaïques, divisées chacune, comme nous le savons déjà, par la loi rhythmique en deux tétrapodies. Puis viennent trois tétrapodies crétiques, divisées chacune d'après notre règle en deux dipodies. Après cela, les mètres déjà cités se répètent dans le même ordre, les octapodies répondant aux octapodies, les tétrapodies aux tétrapodies. Seule la pentapodie anapestique:

σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή,

⏑ ⏑ ″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ –

est remplacée par une pentapodie péonique:

σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ· κατά σε χώσομεν τοῖς λίθοις.

″ ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑ – – ⏑ –

qui en égale, si elle n'en surpasse pas la vélocité furieuse.

FIN DU PREMIER LIVRE.

Livre II.

DES PÉRIODES COMPOSÉES ET COMPLEXES.

DES PIEDS SEMI-RHYTHMIQUES

ou

DE L'IRRATIONALITÉ TOLÉRÉE.

Les périodes qui renferment des dactyles, des anapestes, des iambes, des crétiques, leurs solutions et leurs contractions, sont appelées rhythmes simples ou non composés (*ῥυθμοὶ ἁπλοῖ, ἀσύνθετοι*). On y comprend aussi les rhythmes lents élargis, dont il a été question plus haut; mais on en exclut des vers iambiques, qui ont des longues aux pieds de nombre impair, et des vers trochaïques, qui ont des longues aux pieds de nombre pair. Ils sont classés à cause de ces longues '*irrationnelles*' parmi les rhythmes composés, de même que les dactyles et anapestes au mouvement accéléré (*κύκλιοι*) et les trochées au nombre de temps insuffisant (*ἐπίτροχοι*), qu'on trouve mêlés à des rhythmes dactyliques et choriambiques. Une subdivision des rhythmes composés sont les *pieds complexes* (*μικτοί*, littéralement *mélangés*, *bigarrés*). Ils sont constitués de façon, qu'on ne puisse les reduire à un rhythme uniforme, et qu'il reste toujours deux syllabes, dont la mesure est *irrationnelle*. Ces syllabes ne représentent pas un pied rhythmique, mais seulement un certain nombre de temps,

comme lorsque le ditrochée – ⏑ – ⏑ au lieu d'avoir la valeur d'une dipodie, s'abrège dans la seconde partie. Celle-ci, au lieu d'être un trochée complet, ne compte plus que 2 temps, au quel cas le pied entier s'appelle *κρητικὸς* (1), et s'écrit ainsi par les métriciens allemands: ⏑́ ⏑ — (2). Mais parlons d'abord des rhythmes composés réguliers, auxquels on doit songer en premier lieu: ioniques, choriambes et dochmiaques.

Chap. I. LES RHYTHMES COMPOSÉS RÉGULIERS. (IONIQUES, CHORIAMBES, DOCHMIAQUES.)

Ces rhythmes sont en même temps composés et réguliers, chaque fois que l'on peut résoudre leurs pieds en pieds simples, ce qui paraît avoir eu lieu *toujours* dans les ioniques, mais non pas dans les choriambes et les dochmiaques. Ils sont réguliers, chaque fois que le choriambe (*βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου* chez les anciens musiciens) est composé d'un trochée et d'un iambe – ⏑, ⏑ – et le dochmiaque d'un iambe et d'un péon simple, *παίων διάγυιος*: ⏑ –, – ⏑ ⏑́.

Quant aux ioniques, tout le monde sait, que l'ionique majeur (*ἀπὸ μείζονος*) ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑ n'est autre chose qu'un spondée suivi d'un pyrrhique, l'ionique mineur q'un pyrrhique suivi d'un spondée: ⏑ ⏑ ⏑́ –. Ils forment ainsi que le choriambe des rhythmes trochaïques, c'est-à-dire des étendues de six temps, divisibles dans la proportion de 2 : 1, appelées en grec *μεγέθη ἑξάσημα ἐν γένει διπλασίῳ* (3). Dans les ioniques les deux longues forment le frappé, les deux brèves le levé;

(1) Aristide 40. Il faut distinguer ce *κρητικὸς* du pied, que nos métriciens appellent crétique, et que nous avons appelé ainsi nous-même. Ce dernier, les musiciens grecs le nommaient *παίων διάγυιος*.

(2) Pour le distinguer de la dipodie – ⏑ – ⏑, où la dernière brève est moins rapprochée de la longue.

(3) Aristox. 303. Mar. Victor. 2537.

dans le choriambe, c'est la longue et les 2 brèves qui la suivent, qui forment le frappé; la longue finale forme le levé. L'ionique majeur se distingue du mineur (– – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – –) exactement comme le trochée de l'iambe (– ⏑, ⏑ –), par l'ordre des frappés et des levés, différence appelée par les anciens rhythmiciens *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν*. Si le trochée et l'iambe rappellent notre mesure à trois-huit, les ioniques et les choriambes rappellent nécessairement notre mesure à trois-quatre. Tous les trois peuvent fournir des monomètres, des dimètres et des trimètres. Le dimètre sera une période de 12 temps, appartenant au *γένος ἴσον*, dont le premier pied représentera le frappé, le second le levé; le trimètre sera une période de 18 temps, appartenant au *γένος διπλάσιον*, dont les deux premiers pieds doivent être considérés comme le frappé, le troisième comme le levé. Un tétramètre contreviendrait aux principes de l'art rhythmique, puisqu'elle contiendrait 24 temps, et qu'elle appartiendrait au *γένος ἴσον*. Or ce genre de rhythmes n'admet que des étendues, qui ne renferment pas plus de 16 temps. Il faudra par conséquent diviser chaque tétramètre composé d'ioniques ou de choriambes en deux dimètres, chaque pentamètre composé de même en un dimètre et un trimètre, et ainsi de suite.

Des mètres catalectiques appellent naturellement la pause de deux temps (*πρόςθεσις*) ou l'allongement respectif (*τονή*), sans quoi un dimètre catalectique ne comprendrait que dix temps, un trimètre que seize, et les proportions rhythmiques n'y seraient plus. Or il arrive qu'au beau milieu d'une série d'ioniques nous rencontrons des anapestes. Il s'ensuit que, même lorsque les anapestes ne se trouvent pas à la fin de la période, il y faudra admettre l'allongement, l'admission de la pause entre deux syllabes du même mot présentant de sérieux inconvénients. Nous choisissons un exemple tiré des Perses d'Eschyle v. 65:

Πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη ⏑ ⏑ ⏓ – ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ ⏒ –
βασίλειος στρατὸς εἰς ἀν- ⏑ ⏑ ⏓ – | ⏑ ⏑ ⏒ –
τίπορον γείτονα χώραν, ⏑ ⏑ ⏓ – | ⏑ ⏑ ⏒ –
λινοδέσμῳ σχεδίᾳ πορθμὸν ἀμείψας ⏑ ⏑ ⏓ – ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ ⏒ –
Ἀθαμαντίδος Ἕλλας ⏑ ⏑ ⏔ | ⏑ ⏑ ⏒ –
πολύγομφον ὅδισμα ⏑ ⏑ ⏔ | ⏑ ⏑ ⏒ –
ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου. ⏑ ⏑ ⏔ ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ ⏒ –

Les choriambes ont le même nombre de temps que les ioniques, et leur mouvement est le même. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à détacher dans les vers que nous venons de citer, le commencement anapestique de chaque période; il restera des choriambes. Aussi choriambes et ioniques sont-ils mêlés souvent dans la même strophe lyrique, par exemple (Oedip. R. 498):

⏒ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – | ⏒ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
⏒ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – | ⏒ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ ⏒ – ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏔ | ⏑ ⏑ ⏒ – ⏑ ⏑ – ∧

Ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὅ τ' Ἀπόλ|λων, ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν
εἰδότες· ἀνδρῶν δ' ὅτι μάν|τις πλέον ἢ 'γὼ φέρεται,
κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής· | σοφίᾳ δ' ἂν σοφίαν ∧ *| παραμεί-*
ψειεν ἀνήρ etc.

On peut joindre aux ioniques même des dipodies trochaïques. Ces dipodies ont le même nombre de temps qu'une monopodie ionique (⏑ ⏑ – –, – ⏑ – ⏑). Mais le rapport des frappés et des levés n'est plus le même. Il n'y a donc pas identité de rhythmes, mais une modification, un changement, que les anciens appelaient *ἀνάκλασις* (1). C'est comme si dans notre musique on faisait suivre une mesure à trois-quatre d'une mesure à six-huit.

⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏑ ⏑ | ⏒ – etc.
γ.διπλ.$\frac{3}{4}$ *γ.διπλ.*$\frac{3}{4}$ *γ.ἴσον*$\frac{6}{8}$ *γ.διπλ.*$\frac{3}{4}$

Une tripodie trochaïque précédée d'une double anacrouse

(1) Mar. Victor. 2540. Aristide 55. Hephest. 11. Draco 166 etc. etc.

peut donc être considérée comme l'équivalent d'une dipodie ionique:

⏑ ⏑ | ⏓ ⏑ – ⏑ | ⏓ – tripodie trochaïque
⏑ ⏑ | ⏓ – ⏑ ⏑ | ⏓ – dipodie ionique.

Cette modification du rhythme s'explique d'elle-même, si l'on place à la suite les uns des autres plusieurs vers ithyphalliques, précédés de la double note tactée ou anacrouse (⏑ ⏑). Voici la forme de l'ithyphallique: ⏓ ⏑ – ⏑ – ⏒. Ainsi:

⏑ ⏑ | ⏔ ⏑ – ⏑ ⏓ –, ⏑ ⏑ | ⏔ ⏑ – ⏑ ⏓, ⏑ ⏑ | ⏔ ⏑ – ⏑ ⏓ –.

3° Dochmiaques. Aristide (1) nous apprend, qu'il n'est pas aisé de reduire les dochmiaques à une seule forme rhythmique, d'où nous concluons que métriciens et rhythmiciens usaient d'une grande liberté dans l'emploi de ce pied. Si l'on le mesure comme les autres mètres réguliers, il faut l'écrire et lire ainsi:

⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏓.

Alors la première longue devra être considérée comme un *χρόνος τρίσημος*, on obtiendrait ainsi une période de 9 temps, appartenant au *γένος διπλάσιον*. Car ⏑ ⏓ – ⏑ – est l'équivalent de ⏑ ⏔ ⏑ ⏓ ⏑ ⏔. Le premier et le troisième frappés seront nécessairement les plus forts. Les anciens admettaient encore d'autres manières de mesurer les dochmiaques, par exemple:

1. – ⏔ – – ⏓ – – ⏔ – – ⏓ ∧ ou bien
2. ⏑ ⏔ – ⏑ ⏓ ∧ ⏑ ⏔ – ⏑ ⏓ ∧.

Ainsi mesurés, les dochmiaques feraient partie du *γένος διπλάσιον ἑξάσημον* (– ⏔ –, – – ⏒). Les levés formés de longues pourraient s'abréger, ce qui conviendrait au caractère inquiet, passionné de ce rhythme. La brève remplaçant ainsi d'une manière tout anormale la longue, le rhythme cesse d'être

(1) Aristide p. 39.

régulier; il devient *ἐπίτροχος*, c.-à-d. irrationnel, et c'est de ce genre de rhythme, que nous allons maintenant parler (1).

Chap. II. L'IRRATIONALITÉ TOLÉRÉE ET LES PIEDS SEMI-RHYTHMIQUES.

Lorsque dans une étendue de temps quelconque la proportion du frappé au levé n'est pas comme 1 : 1, 2 : 1 ou 3 : 2, cette proportion (*λόγος*) est considérée comme irrationnelle (*ἄλογος*), ou comme contraire au rhythme (*ἄῤῥυθμος*). Les étendues rhythmiques s'appellent *μεγέθη ἔῤῥυθμοι* ou *ῥυθμοὶ κριτικοί*, *ῥητοί* (2).

La rhythmique établit une différence entre des proportions absolument irrationnelles, comme le sont celles de 3 : 1, 4 : 1, 5 : 1, 2 : 5, 3 : 4 etc. (*παντελῶς ἄτακτοι καὶ ἀλόγως συνειῤῥόμενοι*) (3) et celles, qui sans être rationnelles et rhythmiques, approchent du caractère de ces dernières, et ne sont pas fatalement exclues du domaine de la poésie récitée ou chantée. Ce sont là les proportions semi-rhythmiques (*ῥυθμοειδεῖς*), qu'on nomme aussi *ἄλογοι* dans un sens plus étroit. C'est de ces proportions, que nous aurons à traiter maintenant.

Aristoxène (4) dit en propres termes, que tous les pieds rhythmiques sont déterminés par les proportions de 1 : 1, de 2 : 1, de 3 : 2, ou par une *ἀλογία* telle, qu'elle se trouve au milieu entre deux proportions rhythmiques. Le pied rhythmique du *γένος ἴσον* présente un frappé de deux temps et

(1) Le dochmiaque pouvait être considéré aussi comme un *ῥυθμὸς μεταβάλλων*. Voyez le chapitre sur la *μεταβολή*.

(2) Aristox. 294, 299. Aristide 34, 42.

(3) Aristide 33. Mart. Capella 191.

(4) Aristox. 293.

levé de deux temps — le pied du *γένος διπλάσιον* un frappé de deux temps et un levé d'un temps. Le pied semi-rhythmique, qui tient le milieu entre les deux, s'appelle *χορεῖος ἄλογος*; il a aussi un frappé de deux temps, mais un levé d'une étendue, qui tient le milieu (*μέσον μέγεθος*) entre la longue et la brève, entre le *χρόνος δίσημος* et le *χρόνος πρῶτος*, c'est-à-dire d'un temps et demi (1).

Dans la pratique le juste milieu d'un temps et demi n'a peut-être pas eté toujours observé; mais il n'en est pas moins vrai, qu'Aristoxène entend par ce juste milieu une étendue précise, et nullement flottante, puisqu'il explique le *μέσον μέγεθος* des temps irrationnels par le *μέσον μέγεθος* des intervalles irrationnels, qui étaient fixés avec une exactitude mathématique (2).

Mais puisque la syllabe longue compte deux temps et la brève un temps, la syllabe, qui en comptera un et demi, représentera-t-elle une longue abrégée ou une brève allongée? Il est certain, que dans les trochées et les iambes irrationnels nous avons affaire à la longue abrégée. Ces temps si longs, que le rhythme a de la peine à les dompter et à les faire rentrer dans le mouvement général, s'appellent *περίπλεω*. Voici le tableau des iambes et des trochées rationnels et irrationnels d'après la nomenclature des anciens:

Ῥυθμοὶ τρίσημοι (πόδες διπλάσιοι, ῥητοί).

Rhythmes rationnels.

Frappé de deux temps, levé d'un temps.

´ ˘ *τροχαῖος ῥητός*	˘ ´	*ἴαμβος*
˘ ˘ ˘ *χορεῖος ῥητός*	˘ ´ ˘	*ἴαμβος*

(1) Aristox. 291, 297.
(2) Ibid. 293, 296.

Ῥυθμοειδεῖς περίπλεω, (πόδες διπλάσιοι ἄλογοι).

Rhythmes irrationnels ou semi-rhythmiques.

Frappé de deux temps, levé d'un temps et demi.

⏑́ – *χορεῖος ἄλογος*	– ⏑́ *ὄρθιος*
⏑́ ⏑ – *χορ. ἄλογ. τροχοειδής*	– ⏑́ ⏑ *χορ. ἄλ. ἰαμβοειδής.*

Le pied semi-rhythmique et trop plein (*περίπλεως*) est un spondée mêlé à des trochées ou des iambes de trois temps, qui par son levé d'un temps et demi dépasse l'étendue légitime de trois temps d'un demi temps, et a pour effet de retarder (comparez notre '*ritardando*') le rhythme trochaïque (*γένος διπλάσιον*).

Mais la syllabe irrationnelle peut représenter aussi une brève allongée. *Longin* en fait foi, lorsqu'il assure (1): *ὁ ῥυθμὸς ... πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν.* Or, comme les anciens ne violentaient pas gratuitement les valeurs prosodiques des syllabes, il ne faut pas entendre par les mots *ποιεῖν μακρὸν* un changement complet d'une brève en une longue, mais seulement la transformation de la brève en syllabe de valeur irrationnelle. Cette transformation se rencontre dans les rhythmes dactyliques de 4 temps. Leur forme régulière rationnelle est connue; au surplus la voici:

Ῥυθμοὶ τετράσημοι, (πόδες ἴσοι ῥητοί).

Rhythmes rationnels.

Frappé de deux temps, levé de deux temps.

⏑́ ⏑ ⏑ *δάκτυλος*	⏑ ⏑ ⏑́ *ἀνάπαιστος*
⏑́ – *σπονδεῖος*	– ⏑́ *σπονδεῖος.*

Mais on pouvait entremêler les dactyles et les spondées de

(1) Longin prolegg. 139. Mar. Victor. 2484.

4 temps, de trochées *ἐπίτροχοι*, ainsi appelés, parcequ'étant inférieurs d'un demi-temps à l'étendue requise de 4 temps (– ⏑⏑), malgré leur levé d'un temps et demi, ils accéléraient d'autant le rhythme dactylique. La forme de ces dactyles semi-rhythmiques est donc celle-ci:

Ῥυθμοειδεῖς ἐπίτροχοι, (πόδες ἴσοι ἄλογοι).

Rhythmes irrationnels ou semi-rhythmiques.

Frappé de deux temps, levé d'un temps et demi.

–́ ⏑ *χορεῖος ἄλογος* (3 temps et demi) ⏑ –́ *ὄρθιος* (3 temps et demi).

Nous allons examiner maintenant les uns après les autres tous les ordres de rhythmes semi-rhythmiques.

Chap. III. DES IAMBES ET DES TROCHÉES IRRATIONNELS (*ῥυθμοειδεῖς περίπλεω*).

Nous avons dit plus haut, que les anciens rhythmiciens voyaient des rhythmes composés dans toutes les périodes trochaïques et iambiques entremêlées de spondées, c'est-à-dire, dans toutes celles, qui admettent une syllabe douteuse au milieu du vers. Ces périodes se mesurent toutes par dipodies, à savoir: le tétramètre trochaïque, le tétramètre et le trimètre iambiques, le dimètre d'Aristophane etc. La période la plus étendue du *γένος διπλάσιον* compte 18 temps. Donc le trimètre des tragiques peut être mesuré comme une seule période, ayant son frappé principal au cinquième pied, et deux frappés secondaires au premier pied et au troisième (1).

Mais les tétramètres trochaïque et iambique doivent être divisés en deux périodes (voyez plus haut), séparées d'ordi-

(1) Voyez le chapitre sur la sémasie.

naire l'une de l'autre par la césure. Ils ont deux frappés principaux d'égale importance chacun, l'un au premier pied, l'autre au cinquième:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – .

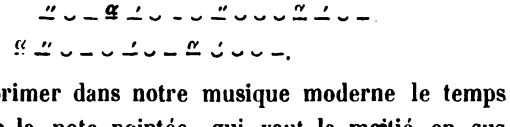
Comment mesurait-on dans ces vers les syllabes longues du levé? On ne pouvait les considérer comme des longues véritables, sans quoi dans les périodes:

1. ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ et 2. ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –,

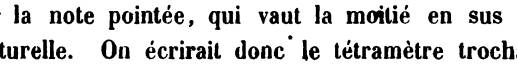
qui appartiennent au *γένος ἴσον* ou *δακτυλικόν*, leur première dipodie représentant le frappé, leur deuxième dipodie le levé du rhythme — ces deux dipodies seraient dans le rapport de 7 : 6 ou de 7 : 7, proportion exclue de la rhythmique ancienne. On ne saurait considérer non plus la seconde période comme composée de deux épitrites. Aristoxène n'admet pas de *γένος ἐπίτριτον* dans son système. Aristide, qui l'admet, nous apprend en même temps, qu'il fut rarement employé; ce qu'il n'aurait pas pu dire des dipodies trochaïques ou iambiques. Il ne reste donc qu'une explication: voir dans les spondées des pieds de nombre pair, des trochées irrationnels (*ἄλογοι*, *περίπλεω*) comptant plus de temps que les trochées ordinaires (c'est-à-dire 3 ou 2 + 1), et moins de temps que les spondées ordinaires (c'est-à-dire 4 ou 2 + 2). Le trochée irrationnel ou trop plein embrasse trois temps et demi, à savoir 2 + 1½. Le *χορεῖος ἄλογος τροχοειδὴς* (⏑ ⏑ –) en embrasse autant, à savoir 1 + 1 + 1½. L'*ὄρθιος ἄλογος*, qui est l'inverse du *χορεῖος ἄλογος* (– ⏑), se mesure ainsi: 1½ + 2, le *χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής*, qui est l'inverse du *τροχοειδὴς* (voy. le chap. préc.) c.-à-d. – ⏑ ⏑, se mesure 1½+1+1. Ce qui prouve, que nous sommes dans le vrai, en mesurant ainsi, c'est que *Bacchius* (1) présente le temps irrationnel comme plus long que le bref, et comme plus bref que le long, tout

(1) Bacchius 24, 25.

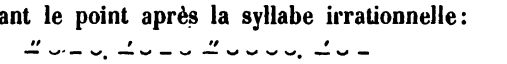
en maintenant — chose étrange — que la longue est le double de la brève ou du temps simple (*χρόνος ἐλάχιστος πρῶτος*). Nous désignerons désormais le spondée au levé irrationnel par un *α* (*ἄλογος*) placé sur la longue amoindrie:



On peut exprimer dans notre musique moderne le temps irrationnel par la note pointée, qui vaut la moitié en sus de sa valeur naturelle. On écrirait donc le tétramètre trochaïque, en plaçant le point après la syllabe irrationnelle:



et le trimètre iambique:



On voit aisément, qu'une transformation aussi insensible du rhythme ne saurait impliquer un véritable changement, une *μεταβολή* de la mesure. La *μεταβολή* existerait, si l'on considérait les spondées irrationnels et 'trop pleins' comme spondées véritables; si l'on mesurait:

parcequ'alors on passerait brusquement de la mesure à trois-quatre à la mesure à quatre-quatre. Mais les pieds irrationnels ne sont autre chose qu'un *ritardando* de la mesure à trois-quatre. Le témoignage formel d'Aristide en fournit la preuve (1): *οἱ περίπλεω*, dit-il; *οἱ πλέον ἤδη τὴν βραδύτητα διὰ συνθέτων φθόγγων ποιούμενοι* (2). Quoique les

(1) Aristide 34, 35, 100 Ip. Mart. Capella 191.

(2) Voyez nos observations dans le chapitre sur la sémasie. On sait que la longue irrationnelle de l'iambe et du trochée (α –́, –́ α) ne pouvait se résoudre en deux brèves. C'est pourquoi le senaire admet aux pieds de nombre impair le dactyle (α ⏜), le tétramètre trochaïque aux pieds de nombre pair l'anapeste (⏜ α). Il se rencontre cependant des anapestes dans les senaires, et des dac-

temps irrationnels soient plus longs que les temps simples (*χρόνοι πρῶτοι*), ils ne le sont pas autant que les *χρόνοι παρεκτεταμένοι* (allongés outre mesure), dont la marche a quelque chose de solennel et de majestueux. Les mètres aux longues irrationnelles au contraire sont décrits comme étant plus flasques et plus négligés (*ὕπτιοι καὶ πλαδαρώτεροι*), plus rapprochés de la prose en un mot. C'est là le caractère du trimètre tragique en général, et des trochées d'Aristophane en particulier. Les trochées d'Eschyle au contraire dans les chœurs n'admettent nulle part l'irrationalité et le *ritardando*, qui en résulte.

Le temps irrationnel se rencontre encore, quoique plus rarement, au commencement de la période rhythmique, immédiatement après le premier frappé. Cela ne peut arriver, que lorsque les périodes ne sont pas mesurées par dipodies, et que tous les autres pieds restent renfermés dans les limites du *μέγεθος τρίσημον*. Un pareil début donne au rhythme un caractère très-majestueux, et il est rare, que le sens ne réponde pas au rhythme. Par exemple (Esch. Agamemn. 160, 168):

Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐ|τῷ φίλον κεκλημένῳ —
οὐδ' ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας | παμμάχῳ θράσει βρύων.

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Suppl. 558: *ἱκνεῖται δ' εἰςικνουμένου βέλος.*

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Suppl. 704: *θεοὺς δ' οἳ γᾶν ἔχουσιν, ἀεί.*

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

Le rhythme n'est pas troublé, il est seulement ralenti dans ces passages, où la musique moderne elle-même emploierait volontiers son '*ritardando*'.

tylés dans les vers trochaïques; mais ces anapestes et ces dactyles ont le caractère *cyclique* (voyez plus bas), et ce qui le prouve, c'est qu'on les rencontre à tous les pieds du mètre indistinctement.

Chap. IV. L'IRRATIONALITÉ DANS LES STROPHES DORIQUES (*ῥυθμοειδεῖς ἐπίτροχοι*).

Dans ces strophes nous rencontrons à côté de dipodies, de tripodies, de tétrapodies et de pentapodies dactyliques des périodes trochaïques et iambiques mesurées par dipodies. Ces dipodies ont toujours la forme des épitrites (– ⏑ – –), et les périodes dactyliques elles-mêmes se terminent presque toujours par un spondée, jamais par un dactyle. On ne saurait admettre dans ces cas aucun changement de rhythme, aucune transition du *γένος ἴσον* au *γένος διπλάσιον* ou réciproquement; il faut adopter plutôt l'opinion, que la relation de la longue et de la brève, qui d'ordinaire est de 2 : 1, subit ici une modification importante. La période

– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

présenterait, si nous conservions cette relation, un *μέγεθος ἐννεακαιδεκάσημον* (étendue de 19 temps), réprouvé par les lois de la rhythmique. Or cette période est considérée, comme nous verrons plus tard, comme l'équivalent de la pentapodie dactylique (1):

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –.

Nous savons de plus par le témoignage déjà cité de Longin et de Marius Victorinus, que le rhythme peut allonger quelque peu un temps bref. Nous attribuerons donc dans le cas qui nous occupe, à la syllabe brève du trochée la valeur d'un temps irrationnel (c.-à-d. d'un temps et demi), de sorte que ce trochée tienne autant de place dans le rhythme que le spondée au commencement d'une pentapodie trochaïque (par ex.

(1) D'après un changement de rhythme appelé *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιΐας θέσιν*.

dans *Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστίν*, voyez plus haut). En marquant l'irrationalité de la brève par un *α* placé au-dessus du signe, nous écrirons la période déjà citée:

– ⏑ – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
2 1½ 2 2 2 1 1 2 1 1 2 2

= 19 temps et demi au lieu de 20 exigés par le rhythme.

On le voit, le rhythme de la strophe dorique est dactylique; il répond à notre mesure à quatre-huit, mesure que le trochée irrationnel accélère au lieu de troubler. Dans la troisième Pythique nous avons 10 *ἐπίτροχοι* dans chaque strophe sur 38 dactyles. Ces *ἐπίτροχοι* (c'est-à-dire *μᾶλλον τοῦ δέοντος ἐπιτρέχοντες*) (1) sont considérés par les anciens rhythmiciens comme un moyen de rendre le vers plus vigoureux et plus viril (*σφοδροὶ καὶ συνεστραμμένοι καὶ εἰς τὰς πράξεις παρακλητικοί*). On sait du reste que la strophe et l'harmonie doriques avaient un caractère particulier d'énergie et de force (2). Il y avait quelque chose de trop calme, de trop uniforme dans la mesure dactylique, dans laquelle les anciens poëmes épiques, les nomes et les hymnes étaient écrits. L'*ἐπίτροχος* lui donnait du relief et un certain élan lyrique. En allongeant la brève du trochée d'un demi temps, l'étendue de 19 temps que présente la période citée plus haut, s'approche de l'étendue rhythmique et régulière de 20 temps à un demi temps près. Elle était contraire au rhythme auparavant (*ἄῤῥυθμος*), elle est désormais semi-rhythmique, *ῥυθμοειδής*.

Mais s'il y a des épitrites (– ⏑ – –) dans les périodes dactyliques de la strophe dorienne, nous devons nous rappeler qu'il y en a aussi dans les périodes trochaïques et iambiques. Leur forme métrique est la même dans les unes et dans les

(1) Aristide 34, 100. Mart. Cap. 191.
(2) Plut. de rep. III, 397. Aristot. Polit. 8, 7.

autres; et cependant leur valeur réelle, intrinsèque, rhythmique diffère essentiellement. Tout le monde reconnaît un tétramètre trochaïque dans ce vers:

ὦ βαθυζώνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη.

Le spondée, qui se trouve au second pied, fait une exception parmi tant de trochées. Il retarde leur mouvement, il est en un mot un ῥυθμὸς περίπλεως. Le vers de Pindare:

Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ

semble au premier coup d'œil se mouvoir d'après le rhythme trochaïque:

Mais les vers qui précèdent et qui suivent, ainsi que les mots δώριον πέδιλον nous apprennent, qu'ici ce sont les trochées, qui forment l'exception, qui sont irrationnels (ἐπίτροχοι) et n'atteignent pas à toute la valeur des τετράσημοι, que la mesure prédominante est le *spondée*, appartenant au γένος ἴσον. Que l'on compare:

ὦ βαθυζώνων ἄνασσα	Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμο-
– ⏑ | – – | – ⏑ | – ⏑	– ⏑ | – – | – ⏑ | – –
trochée rhythmique / trochée περίπλ. / trochée rhythmique / trochée rhythmique	trochée ἐπίτροχ. / spondée rhythmique / trochée ἐπίτροχ. / spondée rhythmique

On voit que le pied semi-rhythmique (περίπλεως ou ἐπίτροχος), mêlé aux pieds rhythmiques (trochées ou spondées), a toujours la même valeur métrique. Mais suivant qu'il se trouve entouré de τρίσημοι ou de τετράσημοι, il est ou περίπλεως (retardant) ou ἐπίτροχος (accélérant). C'est précisément parcequ'il est le μέγεθος μέσον, placé entre les rhythmes à quatre temps et les rhythmes à trois, qu'on peut le faire entrer dans les uns et dans les autres.

Comme la mesure de la strophe dorienne est à quatre-huit,

c'est-à-dire dactylique, les trochées *ἐπίτροχοι* qui s'y rencontrent se mesurent par dipodies ou dimètres (–̆ ⏑ – ⏑, –̆ ⏑ – ⏑). Le trimètre devra être divisé en un dimètre et un monomètre. La tripodie dactylique peut se joindre à la dipodie trochaïque et ne former avec elle qu'une seule période, dont la durée rhythmique sera égale à celle d'une pentapodie dactylique, mais dont le mouvement sera plus rapide d'un demi temps. La catalexe et l'anacrouse peuvent avoir lieu dans cette période comme dans les périodes à rhythmes simples. La catalexe peut s'y produire non seulement à la fin, mais aussi au milieu du vers, par exemple à la fin d'une dipodie. Le choriambe sera alors une dipodie dactylique catalectique (–̆ ⏑ ⏑ – ⏑̄) et le crétique une dipodie trochaïque catalectique (–̆ ⏑ – ∧). Les lacunes, comme on voit, sont comblées par la pause (*πρόσθεσις, λεῖμμα*) ou par l'allongement (*τονή*).

Chap. V. DES PIEDS CYCLIQUES (*πόδες κύκλιοι*).

Dans les pieds composés dont nous avons parlé, l'irrationalité atteignait *le levé seul.* Mais les anciens nous apprennent, qu'il y avait aussi des pieds au frappé irrationnel. Denys (1) affirme, que les rhythmiciens distinguaient entre les dactyles, les anapestes ordinaires et les dactyles, les anapestes au *frappé irrationnel.* Ils prétendent, dit-il, que la longue du dactyle est plus brève que la longue complète (*βραχυτέραν τῆς τελείας*) — et comme ils ne peuvent dire, de combien, ils l'appellent irrationnelle. Ailleurs Denys cite ce vers d'Homère:

αὖθις ἔπειτα πεδόνδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής.

Il contient, ajoute-t-il, sept longues, qui ne sont même pas com-

(1) De compos. verb. c. 17 p. 109, c. 20 p. 142.

plètes (*οὐδ' αὐταὶ τέλειαι*). Le dernier pied seul est un spondée; les autres sont des dactyles, mais tellement accélérés par l'irrationalité du frappé, que quelquesuns d'entre eux ne diffèrent pas beaucoup de trochées (*ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων*).

Opposé à ce rhythme, l'anapeste qu'on appelle cyclique, part de deux brèves et se termine par une longue irrationnelle. Voici, toujours d'après Denys, un exemple d'anapestes de ce nouveau genre:

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

Évidemment le frappé irrationnel du dactyle et de l'anapeste a la même étendue que le levé irrationnel du trochée et de l'iambe. Car on n'admettait comme semi-rhythmiques que les étendues, qui tenaient le milieu (*μέγεθος μέσον*) entre deux étendues rhythmiques rationnelles. Le milieu entre 2 et 1 est $1\frac{1}{2}$; le milieu entre 3 et 2 serait $2\frac{1}{2}$. Or la longue irrationnelle du dactyle et de l'anapeste ne pouvait pas compter 2 temps et demi, puisqu'elle était moins longue que la longue complète (*τελεία*). En outre le terme *κύκλιος* est synonyme de *στρογγύλος* et *ἐπίτροχος*, et il se dit de rhythmes qui glissent et s'enfuient avec rapidité. Denys n'applique l'épithète *κύκλιος* qu'à l'anapeste, mais d'autres désignent par là aussi le choriambe accéléré (– ⏑ ⏑ –, voyez plus bas) (1). Nous pouvons donc donner le nom de cyclique au dactyle, qui présente la même étendue que l'anapeste cyclique.

Les dactyles d'Anacréon et des poètes érotiques de Lesbos ont généralement un caractère cyclique. Ce qui prouve que l'étendue de ces dactyles ne dépasse guère celles des trochées, c'est que le trochée est souvent substitué dans le premier pied au spondée et au dactyle. On y trouve même l'iambe

(1) Schol. ad Heph. 160.

et le pyrrhique. Voici le paradigme métrique de la tétrapodie dactylique si fort en usage dans la poésie éolienne:

$$\left.\begin{matrix} \overset{\prime}{-}\,- \\ \overset{\prime}{-}\,\smile \\ \overset{\prime}{\smile}\,- \\ \overset{\prime}{\smile}\,\smile \end{matrix}\right\} - \smile\smile - \smile\smile - \overset{\times}{\times}.$$

Citons quelques exemples.

Sappho fragm. 40:

Ἔρος (⏑ –) *δ' αὖτέ μ' ὁ λυσιμελὴς δόνει.*

Sappho fragm. 46:

Ἄτθι (– ⏑), *σοὶ δ' ἐμέθεν μὲν ἀπήχθετο*
φροντίσδην —

Il y avait aussi des hexamètres cycliques; ils sont isolés dans Homère. Denys d'Halicarnasse vient de nous apprendre, que dans le vers bien connu:

Αὖθις ἔπειτα πεδόνδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής

plusieurs dactyles étaient mesurés comme des trochées. Mais ils ont dû être employés généralement dans les hymnes et les poésies érotiques de Sappho, dans les scolies d'Alcée, en un mot dans tous les lyriques éoliens. L'hexamètre cyclique ne comptait que 18 temps, juste autant que le senaire, et il est à présumer, que comme lui, il se mesurait par dipodies:

Hexamètre: $\overset{\prime\prime}{-}\smile\smile-\smile\smile \mid \overset{\prime}{-}\smile\smile-\smile\smile \mid \overset{\prime\prime\prime}{-}\smile\smile-\underset{\smile}{\times}$

Senaire: $\smile-\ \smile\overset{\prime\prime}{-} \mid \smile-\ \smile\overset{\prime}{-} \mid \smile-\ \smile\overset{\prime\prime\prime}{-}.$

On sait que le senaire pouvait servir d'épode à l'hexamètre; qu'en le substituant au pentamètre, on pouvait obtenir des effets comiques. C'est ainsi que s'en est servi Critias (fragm. 3):

Καὶ νῦν Κλεινίου υἱὸν Ἀθηναῖον στεφανώσω
Ἀλκιβιάδην νέοισιν ὑμνήσας τρόποις·
οὐ γάρ πως ἦν τοὔνομ' ἐφαρμόζειν ἐλεγείῳ,
νῦν δ' ἐν ἰαμβείῳ κείσεται οὐκ ἀμέτρως.

Plus tard Horace, marchant sur les traces de grands lyriques de la Grèce, a employé ce nouveau genre de distiques dans des sujets sérieux. Epod. 16:

Altera iam teritur bellis civilibus ætas,
Suis et ipsa Roma viribus ruit.

Chose singulière! Denys parle bien d'un frappé irrationnel; mais il se garde bien d'appeler irrationnels les dactyles et les anapestes eux-mêmes, comme les rhythmiciens appellent irrationnels certains iambes et certains trochées. Toutefois la distinction tacitement établie par Denys est fondée en raison. Dans les iambes et les trochées, dont nous venons de parler, c'est le rapport existant entre le frappé et le levé qui est irrationnel. Il ne paraît pas, qu'il en doive être de même dans les pieds cycliques. Ils seraient irrationnels aussi, ces pieds, si le frappé étant irrationnel, le levé gardait son ancienne valeur; si l'on pouvait mesurer:

$$\overset{-}{1\tfrac{1}{2}}\ \overset{\smile}{1}\ \overset{\smile}{1}$$

Or on ne le peut. Car le rapport du frappé au levé serait comme 3 : 4, rapport repoussé par la rhythmique, et d'autant plus inadmissible, que l'étendue du levé surpasserait celle du frappé. Puis le rhythme ainsi constitué n'aurait plus son caractère fugitif et emporté. Afin que le rapport entre le frappé et le levé reste le même que dans le *γένος ἴσον*, c'est-à-dire comme 1 : 1, il faudra admettre par conséquent, qu'à un frappé irrationnel réponde un levé *pareillement irrationnel*; que, si la longue ne compte dans le pied cyclique que pour un temps et demi, les deux brèves réunies ne comptent que pour autant (c'est-à-dire pour $1\frac{1}{2}$ au lieu de 2). Pour que ce raisonnement soit possible, il faut qu'il existe des brèves plus brèves que les brèves ordinaires. Ce sera une troisième irrégularité à ajouter à celles, dont nous avons déjà parlé, aux longues moins longues que les longues ordinaires et aux

brèves plus longues que les brèves ordinaires. Elle nous conduit aux rhythmes complexes, dont nous traiterons dans le chapitre prochain.

Chap. VI. DES RHYTHMES COMPLEXES (*ῥυθμοὶ μικτοί*).

La nature de ces rhythmes s'explique par le principe indiqué ailleurs par Denys (1) d'une syllabe plus brève que la brève normale, de celle qui est *βραχείας βραχυτέρα*. *Rursus rhythmici per correptionem brevibus breviores faciunt*, disait après lui Marius Victorin (2). Cette syllabe descend par conséquent audessous de la valeur du temps simple (*χρόνος πρῶτος*). Réunie au *χρόνος ἄλογος* (c'est-à-dire à la longue irrationnelle de $1\frac{1}{2}$ temps), elle forme un *χρόνος δίσημος* (une étendue de 2 temps). Cette syllabe ne compte donc que pour un demi temps. Nous allons nous expliquer. La dipodie trochaïque se compose de deux trochées; c'est la règle. Mais placée dans le domaine des *ῥυθμοὶ μικτοὶ* (complexes), elle peut être aussi envisagée comme étant composée d'un seul trochée et d'un *χρόνος δίσημος*. Dans ce cas, cette dipodie est appelée *κρητικὸς μικτὸς* ou même *κρητικὸς* tout court, parce qu'elle a alors le même nombre de temps que le crétique primitif, à savoir *cinq*.

Voici le crétique proprement dit $\overset{2}{-}\overset{1}{\smile}\overset{2}{-} = 5$.

Voici maintenant le *κρητικὸς μικτός*:

$$\overset{2}{-}\overset{1}{\smile}\overset{1\frac{1}{2}}{-}\overset{\frac{1}{2}}{\smile}$$

longue irrat.
brevi brevior

(1) De comp. verb. c. 15. Cp. c. 20: *ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ῥυθμικὴ μεταβάλλουσι τάς τε μακρὰς τάς τε βραχείας μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι.*

(2) Mar. Victorin. 2481.

Quelque chose d'analogue arrive au dactyle cyclique. La longue y est irrationnelle, c'est-à-dire qu'elle équivaut à un temps et demi. La première brève est la *βραχείας βραχυτέρα*, et elle équivaut à un demi temps; enfin la deuxième brève conserve sa valeur primitive, qui est d'*un* temps. Voici le dactyle *cyclique:*

$$\overset{-}{1\tfrac{1}{2}}\ \overset{\smile}{\tfrac{1}{2}}\ \overset{\smile}{1} = 3.$$

Il compte par conséquent 3 temps en tout, et c'est là ce qui a fait dire à Denys qu'il ne différait pas beaucoup d'un trochée.

Mais non seulement la mesure des syllabes, la disposition aussi des temps en frappé et levé différait dans les deux genres de dactyles. La longue irrationnelle et la brève abrégée réunies forment dans le dactyle cyclique le frappé, qui est representé dans le trochée par une seule syllabe longue. La seconde brève constitue à elle seule le levé répondant au levé du trochée:

$$\underbrace{\overset{-}{\text{ἄλογος}}\quad \overset{\smile}{\text{βρ. βραχυ-τέρα}}}_{\text{frappé de 2 temps}}\quad \underbrace{\overset{\smile}{\text{βραχεῖα}}}_{\text{levé d'un t.}}$$

On pourrait croire que cette disposition des temps ($1\frac{1}{2} : \frac{1}{2}$) fût contraire au système, qui repousse le *λόγος τριπλάσιος* (3 : 1). Mais le système ne s'applique qu'aux pieds (*πόδες*), et les syllabes citées plus haut n'étant pas considérées comme formant un pied, mais seulement comme un *χρόνος δίσημος* par Aristide (1) et par Aristoxène (2), les principes posés au commencement de ce traité restent saufs. — Notons en passant, que les dactyles et les anapestes que l'on rencontre dans les trimètres iambiques et dans les périodes trochaïques, sont nécessairement cycliques, c'est-à-dire qu'ils comptent comme les iambes et les trochées seulement trois temps.

(1) Aristide 39, 40. Schol. Heph. 139.
(2) Aristox. 302.

Ces modifications de la quantité primitive des syllabes et des rapports qui existaient à l'origine entre la longue et la brève, se retrouvent dans l'harmonique, où elles s'introduisirent à la suite du genre enharmonique inventé par le célèbre musicien Olympe. Les genres diatonique et chromatique n'admettaient que le ton (c'est-à-dire deux temps) et le demi-ton (un temps), *ἡμιτόνιον*. Olympe y joignit la *δίεσις* ou le quart de ton, équivalant à un demi temps. C'est ainsi qu'il put traduire en musique non seulement la brève abrégée, mais encore la longue irrationnelle, qui répondait à trois-quarts de ton où à trois dièses. Cet intervalle irrationnel (*διάστημα ἄλογον*) eut le nom *σπονδειασμὸς* ou *ἔκλυσις*. Plutarque (1) désigne expressément Olympe comme fondateur du *τρόπος σπονδειάζων*. Voici la série des tons et fractions de tons, que le tétrachorde des anciens pouvait rendre:

La quarte, *διὰ τεσσάρων* (2 tons et demi), répond au *χρόνος πεντάσημος* (5 temps).

La tierce majeure, *δίτονος* (2 tons), répond au *τετράσημος* (4 temps).

La tierce mineure, *τριημιτόνιον* (un ton et demi), répond au *τρίσημος* (3 temps).

Le ton, *τόνος* (1 ton), répond au *δίσημος* (2 temps).

Le *σπονδειασμός*, *τρεῖς διέσεις* ($\frac{3}{4}$ de ton), répond au *χρόνος ἄλογος* (un temps et demi).

Le *ἡμιτόνιον*, demi-ton ($\frac{1}{2}$ ton), répond au *χρόνος πρῶτος*, (1 temps).

La *δίεσις*, quart de ton ($\frac{1}{4}$ de ton), répond au *χρόνος βραχέος βραχύτερος* ($\frac{1}{2}$ temps).

Seule la syllabe qui se trouve au milieu entre la longue et la brève régulière, est irrationelle. Mais la brève abrégée ne l'est pas; la *δίεσις* qui lui répond, ne l'est pas non plus.

(1) Plut. de musica 19, 11.

Ces observations doivent suffire. Dans un traité de rhythmique il nous est impossible d'entrer dans plus de détails.

La *μῖξις* est comme nous venons de voir le procédé, à l'aide duquel des syllabes, qui n'ont ni un temps, ni deux, comme le grand nombre, sont soumises et adaptées aux lois du rhythme. La *μῖξις* nous fait connaître par conséquent des rhythmes réellement *complexes*, puisque c'est grâce à elle, que nous combinons des éléments essentiellement différents, chaque fois qu'il y a lieu (*εἴ που δέοι*) (1). Aussi a-t-elle été appelée quelquefois d'un nom plus spécial: *συμπλοκή* (2).

Les périodes complexes ne peuvent donc pas être réduites à une mesure uniforme. Leurs éléments constitutifs sont en partie des rhythmes, en parties des temps, comme dit Aristide (3). Un exemple nous avait été fourni par le *κρητικὸς μικτός*, ayant la forme du ditrochée (– ⏑ – ⏑) et n'ayant l'étendue que du crétique simple (– ⏑ –) c'est-à-dire 5 temps au lieu de 6. Qui nous apprendra à distinguer entre le ditrochée régulier *ἀναλυόμενος εἰς ῥυθμούς*, et ce ditrochée au rhythme tronqué, dont la seconde partie est représentée par un *χρόνος δίσημος*, mais ne constitue pas de pied? Il n'y a qu'une réponse à faire: il faut découvrir le rhythme dominant du morceau.

1° Lorsque ce rhythme est trochaïque, les crétiques que nous y rencontrerons, seront de véritables ditrochées catalectiques, et il faudra allonger leur troisième syllabe en la transformant en *χρόνος τρίσημος*. Au milieu d'un mot on emploiera la *τονή*, à la fin d'un mot ou d'un vers la pause. Nous citons le *πάροδος* des Perses v. 114 sqq.

(1) Aristide 42.

(2) Bacchius 23.

(3) Aristide 30: *ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι.*

Στρ. α'.

v. 1.	Ταῦτά μοι μελαγχίτων	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖
	φρὴν ἀμύσσεται φόβῳ.	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖ ou – ∧
v. 2.	ὀά.	ἑξάσημος (chaque syllabe comptant double)
v. 3.	Περσικοῦ στρατεύματος	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖
	τοῦδε μὴ πόλις πύθη-	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖
	ται κέναν-	– ⏑ ⏖
	δρον μεγ' ἄστυ Σούσιδος.	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧

Στρ. β'.

v. 1.	Πᾶς γὰρ ἱππηλάτας	– ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖
	καὶ πεδοστιβὴς λεὼς	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧
v. 2.	σμῆνος ὡς	– ⏑ ⏖
	ἐκλέλοπεν μελισ-	– ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖
	σᾶν σὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ etc.	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧.

Dans στρ. β' l'allongement (τονή) a lieu au milieu des mots et des tétrapodies. Celles-ci ont par deux fois la forme *métrique* d'une dipodie péonique. Mais la *valeur rhythmique* de cette dipodie et celle d'une tétrapodie trochaïque sont exactement les mêmes.

2° Lorsque le rhythme dominant est péonique, les ditrochées mêlés aux péons sont κρητικοὶ μικτοί, des crétiques d'une valeur rhythmique réduite, par exemple (Aristoph. Eq. v. 684):

1. Εὗρε δ' ὁ πανοῦργος ἕτερον πολὺ πανουργίαις
2. μείζονι κεκασμένον καὶ δόλοισι ποικίλοις,
3. ῥήμασίν θ' αἱμύλοις.
4. Ἀλλ' ὅπως ἀγωνιεῖ φρόντιζε τἀπίλοιπ' ἄριστα·
5. συμμάχους δ' ἡμᾶς ἔχων εὔνους ἐπίστασαι πάλαι.

1. ´⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑, ´⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –,
2. ´⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –, ´⏑ – ⏑, – ⏑ –,
3. ´⏑ – – ⏑ –,
4. ´⏑ – ⏑ – ⏑ – –, ´⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
5. ´⏑ – ⏑ – ⏑ – –, ´⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Les cinq premiers dimètres sont composés de péons; le ditrochée dans vers 2 est un *κρητικὸς μικτός*, c'est-à-dire que le second pied doit être considéré seulement comme un *μέγεθος δίσημον* ($\overset{1\frac{1}{2}\,\frac{1}{2}}{-\ \smile} = 2$). Les trochées des vers 4, 5 sont des dipodies de 6 temps envisagées par les rhythmiciens comme *μεγέθη ἑξάσημα δακτυλικά*. Le rhythme a quitté le mouvement péonique et par un changement appelé *μεταβολὴ κατὰ γένος* a adopté la mesure trochaïque.

Ce qui précède nous aidera à mesurer les périodes appelées glyconiques. Comme elles sont composées de *μικτοί*, les anciens les divisaient, comme les *μικτοὶ* en général, en pieds de deux syllabes. La période glyconique, qu'ils désignaient par le nom *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου*, était décomposée par eux ainsi:

$$-\smile\ |\ -\smile\ |\ \smile-\ |\ \smile-.$$

Pour nous elle se décompose en un *κρητικὸς μικτὸς* et un *δάκτυλος κατ' ἴαμβον*, c'est-à-dire une dipodie iambique régulière. Nous la mesurons exactement comme les anciens rhythmiciens:

$$\underbrace{\overset{2}{-}\ \overset{1}{\smile}\ \overset{1}{-}\ \overset{\frac{1}{2}}{\smile}}_{\text{κρητικός}}\ \Big|\ \underbrace{\overset{1}{\smile}\ \overset{2}{-}\ \overset{1}{\smile}\ \overset{2}{-}}_{\text{δάκτ. κατ' ἴαμβον}}.$$

En suivant l'analogie du ditrochée, nous trouvons que

2° l'*iambe double* (*diiambus*) est un ditrochée catalectique précédé d'une anacrouse. Quand il est régulier ou rationnel (*ῥητός*), il représente la dipodie iambique:

$$\overset{1}{\smile}\ \overset{2}{-}\ \overset{1}{\smile}\ \overset{2}{-}.$$

Lorsqu'il est irrationnel ou semi-rhythmique il se mesure:

$$\overset{1}{\smile}\ \overset{2}{-}\ \overset{1}{\smile}\ \overset{1\frac{1}{2}}{-}.$$

Il a cette mesure dans des vers glyconiques précédés d'une anacrouse:

1 2 1 2 1 2 1 2

3° Le *choriambe* rationnel se divise en pieds (*ῥυθμοὶ*), et alors il a une étendue de 6 temps:

2 1 1 2 2 1 1 2.

ou bien il est simplement *ἀναλυόμενος εἰς χρόνους*, ce qui arrive lorsque dans des vers glyconiques sa première longue est irrationelle:

2 1 2 1 2 1 2

Dans ce dernier cas le choriambe s'appelle choriambe cyclique, nom qui nous est transmis par le scoliaste d'Héphestion. Présentant une étendue rhythmique moindre que le choriambe rationnel, il est aussi plus rapide que ce dernier, comme les dactyles et les anapestes cycliques sont plus rapides que les dactyles et les anapestes rationnels.

4° L'*antispaste* est soluble en pieds et en rhythmes, lorsque ses longues sont rationnelles:

1 2 2 1 2 1 2 1

(*τροχαῖος ἀπὸ ἴαμβου* chez les anciens). On le divise seulement en temps, lorsque la deuxième longue est irrationnelle:

1 2 2 2 1 2 1

5° et 6° Le *ditrochée* et le *diiambe* au levé irrationnel (voyez plus haut) sont divisés en pieds et en rhythmes, lorsqu'ils représentent des dipodies trochaïques et iambiques rationnelles, ce qui arrive toujours, lorsqu'ils figurent comme double base dans des vers glyconiques:

ou

Lorsque de deux trochées ou de deux iambes l'un seulement a un levé irrationnel:

ce rapport n'est plus celui de l'égalité, puisque l'un des deux pieds a un demi temps de plus que l'autre — mais la dipodie n'en passe pas moins pour un *δάκτυλος* (c'est-à-dire pour appartenir au *γένος ἴσον*), parcequ'il est de la nature des pieds semi-rhythmiques (*ῥυθμοειδεῖς*) d'affecter la forme ou des *περίπλεω* ou des *ἐπίτροχοι*.

Iph. Aul. 1063: *παῖδες Θεσσαλαὶ μέγα φῶς.*
– ´ α – ⏑ – ´ ⏑ ⏑ –

Pind. Olymp. 4, 4: *ξείνων δ' εὖ πρασσόντων ἔσαναν.*
α – ´ α – ´ α – ´ ⏑ – ´ ⏑

Mais souvent ces dipodies ou *δάκτυλοι* ne sont divisibles qu'en temps, comme dans les périodes que voici:

1. – ´ α – ´ ⏑ ⏑ – ⏑ – 2. α – ´ α – ⏑ ⏑ – ⏑ –
2 ½ ½ ½ ½ 2 ½ ½ ½

La première est un vers glyconique précédé d'une base spondaïque, la deuxième est le même vers, ayant avant le spondée encore une anacrouse. Les quatres premières syllabes sont envisagées par les rhythmiciens comme une dipodie. Mais comme le second frappé est irrationnel (semi-rhythmique),e lles ne peuvent être divisées en pieds rhythmés, mais seulement en temps.

Chap. VII. PÉRIODES GLYCONIQUES ET LOGAÉDIQUES.

Nous avons vu regner dans ces périodes le même principe que dans les rhythmes complexes (*μικτοί*); principe, d'après lequel une longue et deux brèves qui la suivent, peuvent être réduites à la valeur rhythmique d'une longue complète rationelle, suivie d'une seule brève. Ces périodes étaient considérées par les rhythmiciens comme une seule mesure, comme un

seul rhythme, dont une partie constituait un frappé de plusieurs syllabes, et dont l'autre formait un levé composé de même. Ils indiquent toutefois les moyens et les lois d'après lesquelles les syllabes, qui prises rationnellement et conservant la valeur d'un temps ou de deux, auraient empêché une étendue rhythmique de se former, devaient se subordonner au mouvement général. C'est là précisément ce qu'ils appelaient *μῖξις, δι' ἧς τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσι προπόντως ἀποδίδομεν.*

Lorsque plusieurs dactyles ou anapestes se suivent, et qu'à leur tour ils sont précédés ou suivis d'un trochée ou d'un iambe, les dactyles ou les anapestes sont considérés comme dactyles ou anapestes *éoliens* ou *logaédiques*, termes qui signifient la même chose que *cyclique*, c.-à-d. fugitif. Mais lorsqu'un dactyle ou un anapeste se trouve isolé au milieu d'autres pieds, on ne le considère plus comme tel; on envisage alors le vers entier comme un vers *glyconien*, à la forme choriambique ou antispastique:

2 1 2 1 2 1 1 2 – ⏑ – ⏑, – ⏑ ⏑ –	vers glycon.	choriamb.	*δωδεκάσημος*
⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ –	„	„	antispast.	„
– ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –	„	„	choriamb.	„

Dans ces vers à 12 temps aucune syllabe n'est irrationnelle. Il n'en est pas de même des glyconiens suivants, qui eux aussi sont *δωδεκάσημοι*:

2
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

2 2
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

2 2
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

Le trochée, qui dans ces vers est suivi de la brève, n'est un pied qu'au point de vue de la métrique. La rhythmique n'y voit qu'un *χρόνος* de 2 temps, dont la longue est irrationnelle (un temps et demi), et dont la brève est le *χρόνος βραχέος βραχύτερος* ($\frac{1}{2}$ temps).

Il s'ensuit, qu'une période glyconienne ou logaédique est envisagée par la rhythmique comme étant égale à une période trochaïque, qui aurait le même nombre de frappés. Le dernier levé manque-t-il? On y supplée par la pause (*λεῖμμα*), ou en allongeant le dernier frappé, et en lui attribuant trois temps:

Période trochaïque: – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ou bien – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧

Pér. glyc. équivalente: $\overset{2}{–}\overset{2}{⏑⏑}$ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ou bien $\overset{2}{–}\overset{2}{⏑⏑}$ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧.

On voit aisément, que les périodes glyconiques ont 12 temps, comme les périodes trochaïques, qui les précèdent.

Lorsqu'une période logaédique commence par une anacrouse, cette période a la même valeur rhythmique qu'une période iambique pourvue du même nombre de frappés. Quand cette anacrouse n'a qu'une syllabe, il n'y a pas de difficulté; quand elle en a deux, elle forme avec la longue suivante l'anapeste cyclique qui, comme dit Denys, est l'inverse (*ἀντίστροφος*) du dactyle cyclique:

$\overset{1}{⏑}\overset{\frac{1}{2}}{⏑}\overset{\frac{3}{2}}{–}$ (anapeste) $\overset{\frac{3}{2}}{–}\overset{\frac{1}{2}}{⏑}\overset{1}{⏑}$ (dactyle).

L'anacrouse à deux syllabes est-elle suivie d'un trochée? le premier frappé de l'anapeste cyclique sera rationnel comme dans Pindare Ol. IV, 1:

Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βρον-

⏑ ⏑ – ⏑ –⏑ ⏑ –

1 ½ 2 1 2 1 2

Les anapestes cycliques, qui se trouvent au milieu d'une période, se distinguent de ceux, qui se trouvent à leur commencement, par l'ordre différent des deux brèves. Dans les premiers c'est la brève abrégée (*χρόνος βραχέος βραχύτερος*), qui précède la brève (*βραχὺς*) rationnelle, exactement comme dans le dactyle cyclique. Sans cela le rapport de 2:1 (*λόγος διπλάσιος*) serait troublé. Ainsi:

⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —.
1 ½ 2 1 2 1 2

Lorsque l'anacrouse est une syllabe longue, elle est irrationnelle ou semi-rhythmique comme dans un vers iambique, c'est-à-dire qu'elle a un temps et demi, en sorte qu'elle équivaut à l'anacrouse qui se compose de deux brèves.

Enfin il résulte de ce que nous avons dit plus haut sur les mètres catalectiques, que dans les cas, où une période glyconienne ou logaédique, précédée d'une anacrouse, se termine par un levé, elle est mesurée comme une période iambique, qui se terminerait de même, c'est-à-dire qui serait catalectique.

Chap. VIII. LA BASE RHYTHMIQUE (ANTISPASTES ET CHORIAMBES CYCLIQUES).

Lorsque dans la même période un frappé est suivi immédiatement d'un autre, il naît le plus souvent ce que les anciens ont appelé le pied antispastique. C'est ce qui arrive dans les vers suivants:

1. — ⏑ — ⏑ — — ⏑
2. — ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑.

Les quatre premières syllabes du premier vers forment un choriambe cyclique, celle du deuxième un *κρητικὸς μικτὸς* c. à d. que le choriambe et le crétique contiennent chacun 5 temps. Comme Aristide voit dans ces deux vers des périodes de 12 temps (*δωδεκάσημοι*), les quatre dernières syllabes dans chacune devront former 7 temps. Il s'ensuit, qu'un des deux derniers frappés a la valeur d'un *χρόνος τρίσημος* — et ce sera nécessairement celui, qui est privé de levé:

2 1 2 1 3 2 1 — ⏑ ⏑ — ⏑ — — ⏑ 1.
χορ. κυκλικός

2 1 2 1 3 2 1 — ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑ 2.
κρητικός.

Il en est exactement de même dans les vers de 12 temps appelés par les anciens *τροχαῖος ἀπὸ βακχείου* et *βακχεῖος ἀπὸ ἴαμβου*:

2 3 3 2
1. –⏑⏑⏖–⏑–⏑ 2. ⏑–⏑⏖–⏑⏑–.

Les anciens semblent avoir considéré la base (*βάσις*) comme une variante de l'antispaste. Mais ils ne l'envisageaient pas comme une petite période, indépendante des rhythmes qui la suivent. C'est là le système de Bœckh et de Hermann (⏑–⏑–⏑⏑–⏑–) etc. Ils partaient plutôt de la forme iambique de la base; les autres formes leur en paraissaient être les diverses modifications. Aristide voit dans tous ces vers, dont la base fait selon lui une partie intégrante, de simples *δωδεκάσημοι*. Les voici tous:

– –, –⏑⏑–⏑–
⏑⏑–, –⏑⏑–⏑–
–⏑, –⏑⏑–⏑–
⏑⏑⏑, –⏑⏑–⏑–
⏑–, –⏑⏑–⏑–
⏑⏑, –⏑⏑–⏑–

Le spondée au début est le même que nous avons rencontré au commencement des périodes trochaïques, c'est-à-dire le *τρίσημος περίπλεως* au levé irrationnel. Il donne de l'énergie à la marche du rhythme. Le second pied aussi peut être un spondée, par exemple (Antig. 827):

πετραία βλάστα δάμασεν.

Aristoph. Vesp. 1459:

καίτοι πολλοὶ ταῦτ' ἔπαθον.

Alors le vers peut revêtir les formes suivantes:

⏑⏑ α ⏑⏑ α –⏑⏑–
⏑⏑ α –⏑–⏑⏑–
–⏑ ⏑⏑ α –⏑⏑–

Aristide fait ressortir la circonstance, que le frappé est résoluble en deux brèves, d'où il suit, que dans une base anapestique c'est la première brève, qui est marquée de l'*ictus:*

Iph. Taur. 1120:

μεταβάλλει δυςδαιμονίᾳ.

Aristoph. Vesp. 1473:

κατακοσμῆσαι πράγμασιν.

N'oublions pas, que toutes ces formes peuvent être précédées de l'anacrouse, et alors les anciens rhythmiciens appellent la première dipodie δάκτυλος κατ' ἰαμβοειδῆ.

Il faut en distinguer soigneusement la base iambique proprement dite. Celle-ci fait naître l'antispaste, dont le premier frappé forme certainement un χρόνος τρίσημος, au moins dans des strophes, dont les autres vers ont aussi un caractère iambique. Par exemple (Choëph. 46):

τοιάνδε χάριν ἀχάριτον ἀπότροπον κακῶν,
ἰὼ γαῖα μαῖα, μωμένα.

⏑ – ⏑ ⏑⏑, ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑⏑, ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

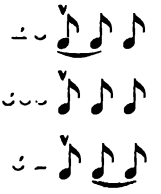
Mais cette base peut aussi être mesurée autrement. Comme le premier frappé est le plus décisif et le plus énergique, une brève qui commence peut être envisagée comme *frappé*, et porter l'ictus en cette qualité. Dans la poésie *éolienne* nous trouvons une base formée par un simple pyrrhique, dont la première syllabe est certainement relevée par une forte tension de la voix (Sappho fragm. 40):

γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –

Il s'ensuit que, lorsque dans cette poésie le pyrrhique est remplacé par l'iambe, c'est la brève et non la longue, qui représente le frappé, et qui reçoit l'ictus. C'est ce qui a eu lieu dans le vers qui précède le vers cité par nous plus haut:

Ἔρος δ' αὖτέ μ' ὁ λυσιμελὴς δόνει.

C'est par ce moyen et par ce moyen seul, que l'on peut expliquer les changements fréquents de la base dans les chœurs tragiques, qui trochaïque dans la strophe, se trouve être souvent iambique dans l'antistrophe, et reciproquement. Les trois temps de ce *ῥυθμὸς τρίσημος* sont trois syllabes indépendantes. Dans le trochée les deux premières sont réunies et forment la longue; dans la base iambique ce sont les deux dernières:



Chap. IX. CHANGEMENT DE MESURE.

L'unité du rhythme est la règle, le changement du rhythme n'est donc qu'une exception. Cette exception très-rare dans la musique moderne a été plus fréquente chez nos ancêtres. Une transition brusque d'une mesure à une autre ne saurait être dûe au hasard. Il faut qu'elle soit motivée par la nature des sentiments que la poësie et la musique veulent exprimer.

Les anciens rhythmiciens Bacchius, Euclide, Aristide ont examiné en détail et même systématisé ces *μεταβολαί*, comme ils les appellent. Nous n'aurons pas besoin de les suivre sur ce terrain, d'abord parceque notre intention n'est pas de réproduire ici le système entier de la rhythmique grecque; puis parceque nous avons rencontré dans notre étude rapide des rhythmes, la plupart des changements possibles et admis. Nous

indiquerons seulement en courant la marche suivie par les anciens.

Ils admettent le changement, chaque fois que l'extrême simplicité du rhythme est troublée. Cela arrive dans les rhythmes, que nous venons de traiter dans le chapitre précédent sous le nom de rhythmes complexes, par exemple:

– ⏑ – ⏑, – ⏑ ⏑ – ou – ⏑ – ⏑ ⏑ –.

Car ici on passe d'un rhythme simple à un rhythme complexe (*μικτός*). Cela arrive aussi, lorsqu'on passe d'un rhythme complexe à un autre, qui l'est également (par exemple: – ⏑ – ⏑, ⏑ – – ⏑), ou lorsqu'on joint ensemble des rhythmes, dans lesquels l'ordre des frappés et des levés est opposé (*μεταβολὴ κατ' ἀντίθεσιν καὶ κατὰ σύνθεσιν*), par exemple des trochées et des iambes (– ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ – ou – ⏑, – ⏑ ⏑ –; ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – ⏑ ou ⏑ –, – ⏑ – ⏑), ou des hexamètres suivis de trimètres iambiques:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Les rhythmiciens anciens appelaient *μεταβολὴ κατ' ἀλογίαν* le passage d'un rhythme rationnel à un rhythme irrationnel ou semi-rhythmique, ou réciproquement, par exemple: ⏑̄ ⏑ ⏑̄ α̅ ou ⏑̄ α̅ – ⏑, et d'un rhythme semi-rhythmique à un rhythme également semi-rhythmique: ⏑̄ α̅ ⏑̄ α̅.

Un changement de rhythme véritable est celui, que les anciens ont désigné par le mot *ἀνάκλασις*, puisqu'il fait alterner la mesure à trois-quatre avec la mesure à six-huit, ou des ioniques avec des dipodies trochaïques. Ce changement pouvait se produire plusieurs fois dans le même poëme, et il est indubitable, qu'il ne se rencontrait pas seulement dans des rhythmes ioniques, mais aussi ailleurs, par exemple dans les chants composés à la fois dans le rhythme péonique et dans le rhythme trochaïque.

Le dochmiaque aussi pouvait être considéré comme un *ῥυ-*

θμὸς μεταβάλλων, composé d'un bacchius et d'un iambe et soumis à un frappé principal unique:

⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ‒.

bacchius iambe

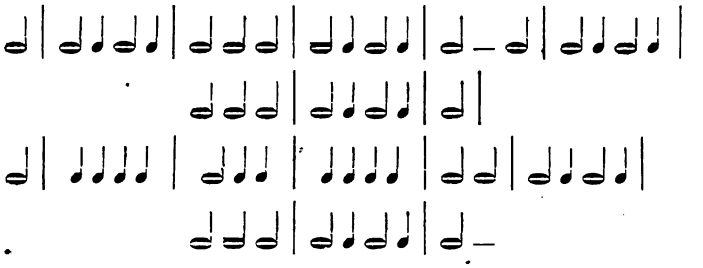
Le rapport de la thésis et de l'arsis y est comme 5 : 3, circonstance qui lui donne un caractère insolite, contraire à toutes les lois de l'harmonie. Aussi lorsque les autres rhythmes portent le nom de rhythmes droits (*ῥυθμοὶ ὀρθοί*), celui-ci est-il appelé *δόχμιος*, c'est-à-dire *oblique*. On le trouve surtout dans les monodies du drame, où la passion se sert du langage le plus violent, où se font entendre les accents les plus déchirants de la douleur et du désespoir. La dissonance rhythmique y exprime admirablement les dissonances du cœur humain, si l'on peut parler ainsi. Car le changement de genre n'a pas lieu dans le dochmiaque d'un vers à l'autre; il se répète à chaque mesure, puisque chaque mesure contient le passage du genre péonique au genre iambique. Ce qui fait ressortir davantage le contraste d'une agitation extrême et d'une prostration absolue, qui se peint dans le mouvement de ce rhythme, c'est que les deux brèves qu'il renferme, peuvent être allongées et les longues résolues en deux brèves. Le dochmiaque dont les brèves restent brèves, s'appelle *δόχμιος κριτικὸς* (rationnel), celui dont les brèves peuvent s'allonger, *δόχμιος ἄλογος* (irrationnel). Ce dernier a trois formes principales (nous ne comptons pas celles qui naissent de la résolution des longues):

1. α ‒ ‒ ⏑ ‒
2. ⏑ ‒ ‒ α ‒
3. α ‒ ‒ α ‒.

Dans la première forme c'est la première brève qui s'allonge, dans la deuxième, c'est la deuxième; enfin dans n° 3 les deux brèves ont été remplacées par des longues. — Après le

dochmiaque rationnel, qui est le plus fréquent, c'est la première forme du dochmiaque irrationnel, que l'on rencontre le plus souvent.

On le voit: si l'unité de mesure est une règle observée aussi bien par les anciens que par les modernes, cette règle a ses exceptions. Nous venons d'en signaler une importante dans la rhythmique grecque. Les chants d'église du seizième et dix-septième siècles peuvent nous en fournir d'autres. Voici la mesure d'un quintetto de cette époque (1):



Lorsque le rapport du frappé et du levé restait le même, et que le même nombre de temps pouvait être contenu dans un pied que dans une dipodie, il y avait *μεταβολὴ κατ' ἀγωγήν*. Une dipodie trochaïque – ⏑ – ⏑ pouvait être remplacée par un spondée, composé de deux longues de trois temps chacune ⏖ ⏖, ou par un crétique, dont la dernière longue aurait été *τρίσημος* – ⏑ ⏖. Une dipodie dactylique pouvait être remplacée par un spondée, composé de deux longues à quatre temps chacune, c'est-à-dire ⏖ ⏖ = – – – –, ou par un dactyle suivi d'une seule longue *τετράσημος*, c'est-à-dire – ⏑ ⏑ ⏖ = – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑. Quand la dipodie était semi-rhythmique, l'équation changeait; car – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ = – ⏑ ⏑ ⏖, le dactyle fugitif (cyclique) ne contenant que 3 temps. Quand

(1) Winterfeld, Evangelischer Kirchengesang in seinem Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes p. 19. Tucher, Kirchenmelodieen aus der Zeit der Reformation p. 172, 398.

c'est une dipodie trochaïque, qui est irrationnelle (– ⏑ –⏑), nous savons déjà, qu'elle était considérée comme équivalent du crétique. Nous trouvons un changement *κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν* dans Pindare Pyth. I, 3:

πείθον|ται δ' ἀοιδοὶ | σάμασιν.

4 4 2 1½ 2 2 2 1½ 2 2
⏑ ⏑, – ⏑ – – – ⏑ – Λ
8 8 8

La plupart des changements dont nous venons de parler, ne se rencontrent que dans des pieds isolés; le temps de la mesure d'une ode entière nous en fait connaître le *ἦθος* ou le *τρόπος*. Nous nous bornons à reproduire ici le tableau des *τρόποι*, et des genres de poésie qui leur répondent, sans indiquer les textes, par l'étude et la comparaison desquels on est arrivé à le recomposer. Le rhythme dont la marche était la plus lente, et qui était accompagné des notes les plus basses (*largo*, *andante*), s'appelait *τρόπος διασταλτικός* ou *τραγικὸς ὑπατοειδής*. Il s'employait sans doute dans quelques chants religieux des plus solennels, quelquefois dans les odes doriennes, toujours dans les parties choriques de la tragédie. La danse, qui y répondait, était le pas grave de l'*ἐμμέλεια*. — Venait ensuite le rhythme à la marche calme, posée, mais plus énergique du *τρόπος ἡσυχαστικός* ou *μέσος*, accompagné de notes moyennes (*allegretto*, *allegro*). On y composait, outre des hymnes et des péans, des dithyrambes; puis les genres suivants: *ἐγκώμιοι*, *ἐπινίκια*, *συμβουλικά*, *βακχικά*, *ὀσχοφορικά*. Il avait aussi nom *τρόπος διθυραμβικὸς μεσοειδής*. La danse qui y répondait était la *γυμνοπαιδία*.

Le dernier rang est occupé par le rhythme à la marche rapide; pressée (*τρόπος συσταλτικός*), aux notes élevées (*τρόπος νομικὸς νητοειδής*). Il répond à peu près à notre *presto*, *prestissimo*. On y composait des plaintes (*θρῆνοι*, *οἶκτοι*),

les *νόμοι* de la décadence, des chants érotiques et des épithalames, des hyporchèmes et les parties choriques de la comédie. Dans celle-ci on dansait le *κόρδαξ*, dans le drame satyrique la *σίκιννις*; la *πυρρίχη* consacrée à Bacchus suivait le même rhythme.

Si l'on s'étonne de voir attribuer aux *θρῆνοι* et *οἶκτοι* un mouvement plus rapide qu'au dithyrambe, il faut se souvenir, que les plaintes sont écrites habituellement dans le mètre *dochmiaque*, le plus agité de tous. — Il ne faudrait pas croire maintenant, que chaque genre du lyrisme eût été astreint au même *τρόπος*. Les anciens désignaient par *τρόποι ἐρωτικοί*, *τρόποι κωμικοί* des rhythmes qui convenaient particulièrement aux chants érotiques et à la comédie, sans qu'ils fussent exclus pour cela des autres genres. Ceci est prouvé par la circonstance, que dans le même morceau les différents *τρόποι* pouvaient se succéder, et c'est de ce changement, de cette succession, que chez les anciens, traitait le chapitre de la *μεταβολὴ κατ' ἦθος*.

Bacchius et Euclide nous apprennent (1), que l'on pouvait passer d'un *τρόπος* à l'autre, que le mouvement rapide pouvait être échangé contre le mouvement moyen, le mouvement moyen contre le mouvement lent. Les transitions pouvaient avoir lieu aussi dans l'ordre inverse. C'est ainsi, que dans un *θρῆνος* on pouvait arriver du rhythme le plus agité au rhythme le plus calme; dans un chœur tragique du rhythme le plus calme au rhythme le plus agité. Mais dans chaque morceau lyrique on rencontrait le plus fréquemment le mouvement, qui lui était particulièrement propre.

Voilà les changements de mesure et de rhythme, dont les théoriciens de l'antiquité nous entretiennent. Il y a pourtant encore celui, qu'ils appellent *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιΐας*

(1) Bacchius 14, Euclid. harm. 21.

θέσιν ou κατὰ μέγεθος (1). Ce changement n'a pas trait à un ordre de faits nouveau. Il résume plutôt toutes les variations, tous les changements, qui ont été passés en revue par nous, et il indique leur application dans la pratique. Nous allons nous expliquer.

Tout le monde connaît la rigueur et l'extrême exactitude, que les lyriques grecs et surtout Pindare ont mises à faire concorder les valeurs prosodiques de la strophe et de l'antistrophe, puis de toutes les strophes, antistrophes et épodes d'un même chant. Mais comment établir l'unité de mesure dans le dédale de longues et de brèves qui constituent la strophe, l'épode prises isolement? Il est évident, que pour qu'elles aient pu être chantées et chantées en mesure, non seulement les strophes doivent répondre aux antistrophes, les épodes aux épodes, mais que les *périodes rhythmiques* d'une même strophe doivent répondre aussi les unes aux autres, se reproduire régulièrement, revenir à des intervalles réguliers. Dans la strophe et l'antistrophe il y a conformité *métrique;* celle-ci pour être sérieuse, entière, n'admet pour toute variante que la contraction, la dissolution, les syllabes douteuses à la fin des vers, la fluctuation des bases. Mais la conformité rhythmique, qui règne entre les périodes d'une même strophe, admet des libertés bien plus grandes. Il faut, pour que deux périodes répondent l'une à l'autre, qu'elles aient la même étendue (μέγεθος), c'est-à-dire le même nombre de temps, et que la disposition des frappés et des levés (διαίρεσις ποδική) soit la même. Comme ces périodes n'ont qu'une étendue très-limitée, la plus longue du γένος ἡμιόλιον étant de 25 temps, du γένος διπλάσιον de 18 et du γένος ἴσον de 16 temps, il est tout naturel, qu'il s'en trouve un assez grand nombre, et d'étendue diverse, dans les strophes de longue haleine. Ce

(1) Bacchius 13, 14. Aristox. 291, 292. Harmon. 34.

sont les variations de la même période rhythmique, et son retour régulier caché souvent sous des déguisements multiples, que les anciens rhythmiciens désignaient par la *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιΐας θέσιν* ou *κατὰ μέγεθος*; c'est l'unité de ces périodes, qu'il s'agit de dégager du milieu des enlacemens du rhythme, et des complications métriques.

Chap. X. DU RETOUR RÉGULIER DES PÉRIODES RHYTHMIQUES DANS LA STROPHE.

Les règles sur la composition des périodes rhythmiques se déduisent aisément de celles, qui nous ont été transmises surtout par Aristide et Hephéstion sur la composition purement métrique des strophes (1). Les périodes rhythmiques, dont la réunion constitue la strophe, peuvent être toutes d'étendue égale, *ἀμετάβολα* (2); elles répondent du côté de la métrique à la composition *κατὰ στίχον*. Mais ces périodes n'ont pas besoin de présenter toutes les mêmes valeurs métriques. Il suffit qu'elles aient toutes le même nombre de temps et que leurs frappés et leurs levés soient disposés de la même manière.

Des périodes d'étendue égale ne se rencontrent jamais dans Pindare et rarement dans Eschyle. Elles sont plus fréquentes dans Sophocle, Euripide et Aristophane.

Les périodes rhythmiques des strophes sont donc le plus souvent d'étendue inégale et variable (*μεταβολικά*). Leur ordre de succession dans ce cas est double, exactement comme peut l'être celui des vers et des strophes.

I° Il est *direct* (*τὰ μὲν ὁμοίως τῇ τάξει*), lorsqu'une série de deux ou trois périodes inégales se réproduit identiquement de la même manière, sans que leur succession soit changée.

(1) Aristide 58. Hephest. 116 sqq. Mar. Victor. 2502.
(2) Ptol. harm. 2, 6.

1° Série de deux périodes (*διμερῆ*) se réproduisant dans l'ordre direct:

α β α β α β etc.

2° Série de trois périodes (*τριμερῆ*):

α β γ α β γ ou bien α α β α α β

II° L'ordre est *inverse* (*τὰ δὲ ἐναντίως τῇ τάξει*), et alors il peut affecter deux formes différentes:

1° Chaque série se réproduit intégralement, comme il arrive dans la combinaison des strophes (1), qu'on appelle *παλινῳδικά*:

α β γ γ β α

2° Les séries qui répondent les unes aux autres dans l'ordre inverse, entourent un centre, un *μέγεθος* isolé, qui ne se réproduit pas, mais qui sert d'appui au groupe réuni des périodes. Cette combinaison rappelle ce que l'on désigne dans l'enchainement des strophes par *τὰ μεσῳδικά* (2):

α β γ β α

De ces différents ordres de succession l'inverse était le plus fréquent. Ils frappaient l'oreille par leur harmonie, comme les évolutions de la danse, qui les accompagnaient, les dessinaient dans l'espace, et les rendaient perceptibles à l'œil. Une réunion de plusieurs petites périodes peut-s'appe-

(1) *Ἐν οἷς τὰ μὲν περιέχοντα ἀλλήλοις ἐστὶν ὅμοια, ἀνόμοια δὲ τοῖς περιεχομένοις, τὰ δὲ περιεχόμενα ἀλλήλοις μὲν ὅμοιά ἐστιν, ἀνόμοια δὲ τοῖς περιέχουσι* [Hephest.].

(2) *Ἐν οἷς περιέχει μὲν τὰ ὅμοια, μέσον δὲ τὸ ἀνόμοιον τέτακται.*

ler un *système;* et alors nous aurons à distinguer un système à une série, à série double, à série triple, un système mésodique et un système palinodique. La strophe renferme généralement plusieurs systèmes; il est rare, qu'elle soit absorbée par un seul. Ces systèmes se lient les uns aux autres, et quelquefois même à ceux de l'épode. Il arrive, que le même *μέγεθος μεσῳδικὸν* réunit deux systèmes mésodiques différents d'une même strophe en un seul tout, combinaison qui s'étend quelquefois aux strophes différentes d'un même chœur, comme Choëph. 315:

A B A Γ B Γ

Le *système* forme donc un tout métrique et rhythmique bien arrêté. Il était destiné à l'origine de la poésie *chorique* (ou *mélique*) à n'exprimer qu'une seule idée, et il y coincidait fréquemment avec la période syntaxique. C'est ce qui a lieu surtout dans les strophes trochaïco-crétiques d'Aristophane. Mais dans les formes plus artificielles et plus compliquées du haut lyrisme, le rhythme s'affranchit des liens de la pensée, et dans Pindare, la marche de la pensée ne s'arrête pas toujours à la fin de la strophe. Il est toutefois de rigueur que la fin du système rhythmique coincide avec la fin du vers, et ne tombe jamais dans son milieu. Une simple période rhythmique peut couper un mot, un système ne saurait le faire. Aussi savons-nous depuis longtemps, grâce aux recherches de M. Bœckh, que le vers ne s'arrête que *très-rarement* au milieu d'un mot.

Il ne doit pas y avoir dans un système, de période rhythmique isolée: il n'y aurait plus d'ensemble harmonique. Le système mésodique ne saurait être cité comme une exception. Nous en voyons une dans le *μέγεθος προῳδικόν*, qui prélude quelquefois à un système nouveau, ou dans le *μέγεθος ἐπῳ-*

δικόν, qui lui sert parfois d'épilogue (1). Nous rencontrons le premier, lorsque la danse du chœur est pour ainsi dire en retard; elle commence seulement après qu'une série métrique a été chantée, ou par le chef du chœur, ou par le chœur entier. Le second a lieu, lorsque vers la fin de la strophe les évolutions de la danse s'arrêtent, sans que le chant du chœur soit interrompu. Ces préludes ou épilogues ne pouvaient se réproduire dans les périodes du système, puisque ces périodes déterminaient en même temps les mouvements de la danse. On reconnait facilement ces *μεγέθη* à leur caractère métrique et à la pensée, qu'ils renferment. On les trouve surtout dans les tragiques et dans Aristophane. Ils contiennent des exhortations à la danse, ou une transition à quelque sujet nouveau.

L'immense variété des rhythmes se classe dans le petit nombre des catégories, que nous venons de passer en revue. Le nombre de périodes, de systèmes et de strophes est quelquefois très-considérable, mais il est rare, que le génie grec oublie la suprême loi de la mesure, et perde de vue le coup d'œil de l'ensemble.

Quand on peut établir la limite d'un vers par la comparaison de la strophe et de l'antistrophe, par la coincidence de la césure, de l'hiatus et d'une syllabe douteuse, on peut affirmer en même temps, qu'au même endroit il y a une pause. Le chant alors s'arrête un moment avant de réprendre, et c'est ainsi surtout, que l'hiatus s'explique. *La pause est en dehors du rhythme.* Elle est un repos pour le chant et la danse, et elle était indispensable à la musique des anciens, qui ne connaissaient pas le système si compliqué de nos pauses. C'est elle, qui établit une différence nette entre le *vers métrique* et la *période rhythmique.* La pause pouvait

(1) Hephest. 122, 123.

avoir lieu après une seule période rhythmique, et alors période et vers coincidaient. Mais ordinairement elle n'arrivait qu'après plusieurs périodes, qui toutes pouvaient s'arrêter sans inconvénient au milieu d'un mot; et alors celles-ci se succédaient sans autre interruption que celle d'un frappé plus fort au commencement (?) de chacune, pour dessiner davantage le mouvement et pour la distinguer de celles qui précédaient et qui suivaient. Ce qui chez les anciens contribuait encore à les faire ressortir, c'était à côté du frappé *le pas* du danseur, qui accompagnait le chant et qui était plus énergique au commencement de la période. Ainsi dans chaque strophe les périodes rhythmiques répondaient les unes aux autres, que les mots en fussent coupés ou non. Mais, encore une fois, le *vers* ne pouvait pas s'arrêter au milieu du mot.

L'anacrouse était considérée dans la poésie chorique comme faisant partie de la pause précédente, et par conséquent elle ne comptait pas dans le rhythme. Elle était une *ἀναβολή*, un prélude, qui annonçait que chant et danse allaient recommencer. Il s'ensuit 1° que l'anacrouse ne peut avoir lieu qu'entre deux vers, mais jamais entre deux périodes formant un vers, et par conséquent jamais au milieu d'un mot coupé par le rhythme; 2° que dans la constitution harmonique de la strophe un vers précédé d'une anacrouse peut répondre à un vers commençant par le frappé, si les deux vers ont le même nombre de pieds et de temps, la même étendue, en un mot, la même valeur rhythmique.

La corrélation rhythmique n'entrave nullement la corrélation métrique de la strophe et de l'antistrophe. Les pieds répondent les uns aux autres du côté de la métrique; les mesures réunies en périodes et en systèmes répondent les unes aux autres du côté de la rhythmique.

Les formes les plus artificielles, les plus variées, et pour ainsi dire, les plus architecturales du rhythme ont été inven-

tées par Eschyle et Pindare. Dans Sophocle, Euripide, Aristophane le genre des ἀμετάβολα prédomine. Nous en fournirons la preuve dans les analyses des chœurs, dont nous ferons suivre ce mémoire.

Nous choisirons dans Pindare de préférence les deux odes, que les candidats à la licence ont à étudier et à préparer, et nous finirons par donner un tableau des mètres d'Horace, dont nous indiquerons pareillement la mesure et la valeur rhythmiques.

FIN DU DEUXIÈME LIVRE.

III.

EXEMPLES.

LES ODES DE PINDARE.

La première Olympique est composée dans le mode éolien; le *τρόπος* agité et les valeurs métriques que nous y rencontrons, le prouvent surabondamment. Les périodes rhythmiques y sont presque toutes logaédiques et glyconiennes, et appartiennent comme telles au *γένος διπλάσιον*. Le pied rhythmique (*ποὺς καθ' αὑτὸν*) y revêt, abstraction faite de l'anacrouse, les formes suivantes:

– ⏑ trochée
⏑ ⏑ ⏑ tribraque
– ⏑ ⏑ dactyle cyclique
– ∧ *χρόνος δίσημος* suivi de la pause
⏓ *χρόνος τρίσημος*.

Il faut y joindre la base iambique (voyez livre II chap. 8) et le spondée, qui, lorsqu'il se trouve mêlé à des mesures de trois temps, doit être envisagé comme un *χορεῖος ἄλογος περίπλεως*. La constitution des systèmes et la réunion harmonique des pieds font naître des étendues rhythmiques, que nous connaissons déjà; ce sont:

ῥυθμ. ἴσος ἑξάσημος . . . . *ἴσ. ϛ'* (dipodie — 2)
„ *διπλάσιος ἐννεάσημος* . *δι. θ'* (tripodie — 3)

ῥυθμ. ἴσος δωδεκάσημος . . ἴσ. ιβ' (tétrapodie — 4)
„ ἡμιόλιος πεντεκαιδεκάσ. ἡμ. ιε' (pentapodie — 5)
„ διπλάσιος ὀκτωκαιδεκάσ. δι. ιη' (hexapodie — 6)

Ces préliminaires feront comprendre aisément la disposition rhythmique de l'ode:

OLYMPIQUE I.

Στροφή.

	v. 1. Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ	⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖	4
Syst. I.	χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ	– ⏑ – ⏑ ⏑ – –	3
	v. 2. ἅτε διαπρέπει	⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖	3
	νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου·	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	4
	v. 3. εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧	4
Syst. II.	v. 4. ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,	– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	3
	v. 5. μηκέτ' ἀελίου σκόπει	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧	4
	v. 6. ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἁμέ-	– ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑	4
	ρᾳ φαεννὸν ἄστρον ἐρή-	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏖	4
Syst. III.	μας δι' αἰθέρος.	– ⏑ – ⏑ – ∧	3
	v. 7. μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	4
	φέρτερον αὐδάσομεν·	– ⏑ ⏑ ⏖ – ⏑ – ∧	4
	v. 8. ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται,	⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧	6
Syst. IV.	v. 9. σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν	⏑ – – ⏑ ⏖ ⏑ ⏑ ⏑ – ∧	5
	v. 10. Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφνεὰν ἱκομένοις	⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ ⏑ ⏑ – ∧	6
	v. 11. μάκαιραν Ἱέρωνος ἑστίαν.	⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧	5

Le deuxième système est lié au troisième par la tripodie (ἔλδεαι, φίλον ἦτορ) qui répond à la tripodie -μας δι' αἰθέρος.

Ἐπῳδός.

v. 1.	Συρακόσιον ἱπποχαρμᾶν βασιλῆα· λάμπει δὲ οἱ κλέος	⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖ – ⏑ ⏑ ⏑ – ∧	4 3 3
v. 2.	ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος ἀποικίᾳ·	⏑ – – ⏑ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – ∧	3 4
v. 3.	τοῦ μεγασθενὴς ἐρράσσατο γαιάοχος	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏖ – ⏑ – ∧	3 4 (ἐπῳδικόν)
v. 4.	Ποσειδάν, ἐπεί νιν καθαροῦ λέβητος ἔξελε Κλωθῶ,	⏑ – – ⏑ ⏖ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – –	3 3 2
v. 5.	ἐλέφαντι φαίδιμον ὤμον κεκαδμένον.	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏖ – ⏑ – ⏑ – ∧	3 3
v. 6.	ἦ θαύματα πολλά, καὶ πού τι καὶ βροτῶν φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον,	– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖ – ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏖ – ⏑ – ∧	3 3 3 2
v. 7.	δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι.	⏑ – – ⏑ ⏖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	3 3 3

Syst. I.

Syst. II.

Syst. III.

Le premier système de la strophe est un système *palinodique*, composé de quatre périodes, dont deux tripodies et deux tétrapodies. Systèmes II et III sont de l'ordre *mésodique;* dans le premier une tripodie est entourée de deux, dans le second elle est entourée de quatre tétrapodies, ce qui fait, que les deux systèmes, réunis par un centre commun, forment un seul tout. Dans système IV nous trouvons deux hexapodies et deux pentapodies, qui répondent les unes aux autres dans l'ordre direct. Les systèmes de l'épode sont établis sur un plan semblable. D'abord nous rencontrons (système I) une tripodie entourée de deux tripodies et de deux tétrapodies; puis dans vers 3 la période qui répond à la période centrale, et enfin, comme terminaison du système, un *ἐπωδικόν*. Les deux sy-

stèmes suivants ont été formés évidemment sur le modèle de système II et III de la strophe; ils sont tous deux mésodiques, et ils ont un centre commun, qui les réunit. Ce centre est entouré dans système III de 4 et dans système III de 6 tripodies. Dans la strophe le nombre des tripodies avait été la première fois de deux, et la seconde fois de quatre. C'est l'ampleur plus vaste des systèmes, qui annonce et prépare la fin de la composition entière.

PYTHIQUE IV.

Cette ode est composée dans le mode dorien, le plus grave, le plus majestueux, qu'il y ait. Nous en trouvons la preuve dans le grand nombre de dactyles et de spondées, rhythmes qui appartiennent au *γένος ἴσον*. Point d'agitation dans la marche, de rares anacrouses. Le pied rhythmique, le *ποὺς καθ' αὑτόν*, y peut revêtir les formes suivantes:

– ⏑ ⏑ dactyle
– – spondée
$\overset{1\frac{1}{2}}{\text{⏑ ⏑}}$ *χορεῖος ἐπίτροχος*
– ⏑ ∧ trochée suivi de la pause (*λεῖμμα*)
– $\overline{\wedge}$ *χρόνος δίσημος*, suivi de la *πρόσθεσις*
⏑ *χρόνος τετράσημος*.

La composition du pied rhythmique avec lui-même peut donner naissance aux rhythmes suivants, qui sont particulièrement en usage dans les odes doriennes:

ῥυθμὸς ἴσος ὀκτάσημος . . . *ισ. η'* (dipodie — 2)
„ *διπλάσιος δωδεκάσημος* *δι. ιβ'* (tripodie — 3)
„ *ἴσος ἑκκαιδεκάσημος* . *ισ. ις'* (tétrapodie — 4)
„ *ἡμιόλιος εἰκοσάσημος* . *ημ. κ'* (pentapodie — 5)

Ce sont ces périodes rhythmiques, que nous allons retrouver dans l'analyse des valeurs métriques de l'ode:

Στροφή.

v. 1. Σάμερον μὲν χρή σε παρ' ἀνδρὶ φίλῳ	– ⏑ – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⊼	5	Syst. I.
v. 2. στᾶμεν εὐίππου βασιλῆι Κυράνας,	– ⏑ – – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	5	
ὄφρα κωμάζοντι σὺν Ἀρκεσίλᾳ,	– ⏑ – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⊼	5	
v. 3. Μοῖσα, Λατοί-	– ⏑ – –	2	Syst. II.
δαισιν ὀφειλόμενον Πύ-	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	3	
θῶνί τ' αὔξῃς οὖρον ὕμνων,	– ⏑ – – – – ⏑ – ⏑	4	
v. 4. ἔνθα ποτὲ χρυσέων Διὸς αἰη-	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	4	
τῶν πάρεδρος,	– ⏑ – ⏑	2	
v. 5. οὐκ ἀποδάμου Ἀπόλλω-	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	3	
νος τυχόντος ἱρέα	– ⏑ – – – – ⏑ – ⊼	4	Syst. III.
v. 6. χρῆσεν οἰκιστῆρα Βάττον	– ⏑ – – – – ⏑ – –	4	
καρποφόρου Λιβύας ἱερὰν	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⊼	4	
v. 7. νᾶσον ὡς ἤδη λιπὼν κτίσ-	– ⏑ – – – – ⏑ – –	4	
	1½ 4 1½ 4		
σειεν εὐάρματον	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	4	
v. 8. πόλιν ἐν ἀργάεντι μαστῷ·	⏑ ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –	4	

Ἐπῳδός.

v. 1. ἀντὶ δελφίνων δ' ἐλαχυπτερύγων ἵπ-	– ⏑ – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	5	Syst. I.
πους ἀμείψαντες θοάς,	– ⏑ – – – – ⏑ – ⊼	4	
v. 2. ἁνία τ' ἀντ' ἐρετμῶν δί-	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	3	
φρους τε νωμάσοισιν ἀελλόποδας.	– ⏑ – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⊼	5	
v. 3. κεῖνος ὄρνις ἐκτελευτά-	– ⏑ – – – – ⏑ – –	4	
σει μεγαλᾶν πολίων	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⊼	3	
v. 4. ματρόπολιν Θήραν γενέσθαι,	– ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –	4	Syst. II.
τόν ποτε Τριτώνιδος ἐν προχοαῖς	– ⏑ – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⊼	5	
v. 5. λίμνας θεῷ ἀνέρι εἰδομένῳ γαῖ-	– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	4	
αν διδόντι,	– ⏑ – –	2	
v. 6. ξείνια πρώραθεν Εὔφα-	– ⏑ – – – – ⏑ – –	4	
μος καταβὰς	– ⏑ ⏑ – ⊼	2	
v. 7. δέξατ' · αἴσιον δ' ἐπί οἱ Κρονίων	– ⏑ – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⊼	5	
Ζεὺς πατὴρ ἔκλαγξε βροντάν.	– ⏑ – – – – ⏑ – –	4	

L'ode que nous venons d'analyser a un caractère essentiellement épique; aussi y voyons nous plusieurs rhythmes, tels que la pentapodie et la tétrapodie dactyliques, employés *κατὰ στίχον*, c'est-à-dire dans un ordre continu, circonstance qui donne au poëme une allure plus régulière et plus uniforme. Un simple coup d'œil jeté sur le tableau précédent nous apprend, que la strophe contient trois systèmes, dont le premier est composé de trois pentapodies, qui se suivent presque *κατὰ στίχον*. Deux de ces pentapodies sont complètes, elles entourent la troisième, qui est catalectique. Le second système est palinodique; au milieu se trouvent deux tétrapodies, autour desquelles viennent se ranger deux dipodies et deux tripodies. Le troisième système renferme six périodes, qui forment autant de tétrapodies. Elles se répondent les unes aux autres dans l'ordre direct. On peut y voir aussi six tétrapodies, qui se suivent *κατὰ στίχον*.

On sait que la dipodie péonique peut être considérée comme l'équivalent de la tétrapodie trochaïque, qui lorsqu'elle contient des spondées au pieds de nombre pair (– ⏑ – – – ⏑ – –), ressemble assez à une tétrapodie dactylique (voyez livre II, chapitre 4). Nous avons identifié par conséquent les deux crétiques de l'avant-dernière période à quatre dactyles. La première longue, plus la brève de chaque crétique, représenteront ainsi un *χορεῖος ἐπίτροχος*, qui n'est inférieur que d'un demi-temps au véritable dactyle; la dernière longue tiendra la place d'un dactyle entier, elle sera un *χρόνος τετράσημος*. Cette *τονή* donne une majesté singulière à la marche du rhythme.

L'épode se compose de deux systèmes. Dans le premier, nous voyons trois périodes d'une égale étendue (5, 4, 3 pieds) se reproduire dans l'ordre direct. Dans le second, deux pentapodies et deux tétrapodies, se reproduisant dans l'ordre inverse, entourent un petit enchevêtrement de quatre périodes,

deux dipodies et deux tétrapodies, qui se combinent dans la succession directe *a b a b.*

LES MÈTRES D'HORACE
ET LEUR MESURE RHYTHMIQUE.

Nous commençons par la strophe Sapphique; elle est en usage surtout dans le lyrisme des Éoliens. Il s'ensuit, que si elle contient des dactyles, ils sont nécessairement cycliques; et on peut affirmer la même chose de tous les dactyles, que l'on rencontre dans la poésie des lyriques en général, et d'Horace en particulier. Dès lors les trois premiers vers de la strophe Sapphique se mesurent de la manière suivante:

v. 1. 2. 3. – ⏑ – – – – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏒. Ce sont des *ῥυθμοὶ πεντεκαιδεκάσημοι ἡμιόλιοι*, c'est-à-dire des pentapodies trochaïques, qui présentent une certaine analogie avec le pentamètre élégiaque.

4. – ⏑ ⏑, – ⏒. *ῥυθμὸς ἑξάσημος ἴσος*, dipodie trochaïque.

Voici le rhythme de la strophe Alcaïque:

v. 1. ⏒, – ⏑ – – – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏓ ∧ *ῥ. πεντεκαιδ. ἡμ.* = 5
v. 2. ⏒, – ⏑ – – – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏓ ∧ „ „ „ = 5
v. 3. ⏒, – ⏑ – ⏓, – ⏑ – ⏒ *ῥ. δωδεκάσ. ἴσος* = 4
v. 4. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏒ „ „ „ = 4.

Les autres mètres d'Horace sont:

Od. 1, 1: – – – ⏑ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏓ ∧. La rhythmique considère ce vers comme un *ῥυθμὸς ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος*, cependant la régularité de la césure après le troisième pied rend vraisemblable qu'Horace y reconnaissait deux tripodies distinctes ou deux *ῥυθμοὶ ἐννεάσημοι διπλάσιοι*:

– – – ⏑ ⏑, ⏖ | – ⏑ ⏑ – ⏑, ⏓ ∧.

Od. I, 3. v. 1. – – –⏑⏑, –⏑⏓ ∧ = 4

v. 2. – – –⏑⏑, ⏖ | –⏑⏑ – ⏑⏓ ∧ = 3 + 3.

Od. I, 4. v. 1. –⏑⏑ –⏑⏑, –⏑⏑ –⏑⏑ | – ⏑ – – ⏑ = 4 + 3.

v. 2. ⏑, – ⏑ – ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑ = 5.

Od. I, 5. v. 1. 2. – – –⏑⏑⏖, –⏑⏑ – ⏑⏓ ∧ = 3 + 3

v. 3. – – –⏑⏑ – – = 3

v. 4. – – –⏑⏑ – ⏑ – ∧ = 4 (*ἐπῳδικόν*).

Od. I, 6. v. 1. 2. 3. – – –⏑⏑⏖, –⏑⏑ – ⏑ – ∧ = 3 + 3

v. 4. – – –⏑⏑ – ⏑ – ∧ = 4.

Od. I, 7 est composé d'une série d'hexamètres, suivi chacun d'une tétrapodie dactylique. Comme les dactyles des hexamètres sont cycliques aussi bien que ceux des tétrapodies, les hexamètres peuvent être considérés comme formant chacun une hexapodie trochaïque ou un *ῥυθμὸς ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος*. Si les hexamètres étaient composés de dactyles véritables, il faudrait diviser chacun d'eux en deux périodes rhythmiques distinctes, les dactyles pouvant former des tétrapodies et des pentapodies, mais non pas des hexapodies constituant un seul et même tout.

Od. I, 8. v. 1. –⏑⏑ – ⏑ – ⏓ = 3

v. 2. – ⏑ – – –⏑⏑ ⏖ | –⏑⏑ – ⏑ – ⏓ = 4 + 3.

Il est évident, que la dernière tripodie répond à la première et que la tétrapodie se trouve au milieu. Ce système appartient par conséquent au genre mésodique.

Od. I, 11. – – –⏑⏑⏖ –⏑⏑⏖ –⏑⏑ – ⏑⏓ ∧ = 3 + 2 + 3.

Ce genre de mètre constitue donc encore une petite strophe organisée comme celle dont nous venons de parler (I, 8).

Od. I, 13. v. 1. – – –⏑⏑ – ⏑ – ∧ = 4

v. 2. – – –⏑⏑⏖, –⏑⏑ – ⏑ – ∧ = 3 + 3.

Od. II, 18. v. 1. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧ = 4

v. 2. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ = 5.

L'anacrouse du second vers peut être envisagée comme le complément de la tétrapodie catalectique qui précède; dans ce cas il n'y avait pas de pause proprement dite; et les deux vers se chantaient '*uno tenore*' sans interruption.

Od. III, 12. Cette ode est composée tout entière en *ionici a minori*, dont dix réunis forment un système ou une petite strophe. On sait (voyez plus haut), que la nature de ce rhythme n'admet que des dipodies et des tripodies. Des tétrapodies feraient naître des rhythmes de 24 temps, appartenant au *γένος ἴσον*, qui n'en admet que 16. Par conséquent la disposition de l'ode différerait de celle que l'on lui donne habituellement, et il faudrfiit lire de la manière suivante:

Str. 1.

Miserarum est neque amori	⏑⏑ – – ⏑⏑ – –	= 2
dare ludum, neque dulci	⏑⏑ – – ⏑⏑ – –	= 2
mala vino lavere, aut exanimari	⏑⏑ – – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – –	= 3
metuentes patruæ verbera linguæ.	⏑⏑ – – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – –	= 3

Str. 2.

Tibi qualum Cythereæ
puer ales, tibi telas
operosæque Minervæ studium aufert,
Neobule, Liparæi nitor Hebri.

Str. 3.

Simul unctos Tiberinis
humeros lavit in undis,
eques ipso melior Bellerophonte,
neque pugno, neque segni pede victus,

Str. 4.

Catus idem per apertum
fugientes agitato
grege cervos iaculari, et celer arto
latitantem fruticeto excipere aprum.

Od. IV, 7. v. 1. hexamètre cyclique.
v. 2. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ tripodie.

ÉPODES.

Od. I — Od. X. v. 1. ⏑̄ – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – ⏑̆ = 6 iambes
v. 2. ⏑̄ – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – = 4 iambes.

Od. XI. v. 1. ⏑̄ – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – = 6
v. 2. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – = 3 + 4.

Od. XIII. v. 1. – ⏑̄⏑̄ – ⏑̄⏑̄ – ⏑̄⏑̄ – ⏑̄⏑̄ – – = 6 (hex. cyclique)
v. 2. ⏑, – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ = 4 + 3.

Dans la onzième ode le mètre iambique reparaît, à la fin, après avoir été interrompu par le mètre dactylique; dans la treizième c'est le mètre dactylique, qui prédomine au commencement et à la fin, et c'est le mètre iambique, qui se trouve au milieu.

Od. XIV. v. 1. Hexamètre cyclique = 6 dactyles cycliques
= 6 trochées.
v. 2. ⏑̄, – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ ⏑̆ ⏓ = 4 iambes
Od. XVI. v. 1. hexamètre cyclique = 6
v. 2. trimètre iambique = 6.

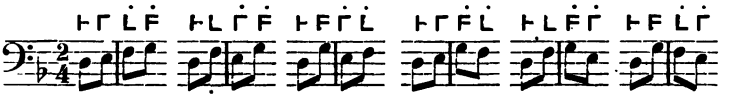
APPENDICE.

LE SOLFÈGE GREC (1)

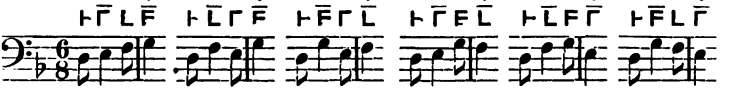
D'APRÈS L'ANONYMUS DE MUSICA, MIS EN MUSIQUE MODERNE PAR

M. WESTPHAL.

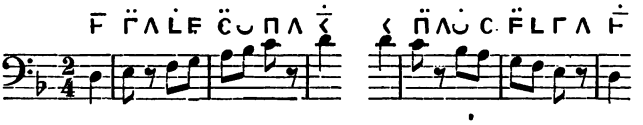
Τετράσημος·



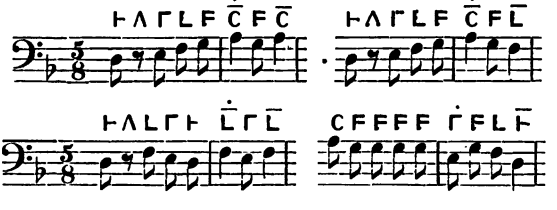
Ἄλλως, ἑξάσημος·



Δωδεκάσημος·

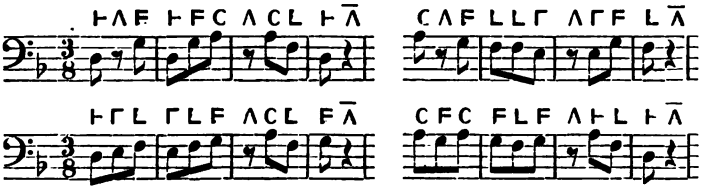


Πεντάσημος·

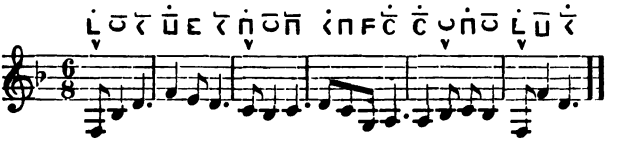


(1) Westphal, *Fragmente und Lehrsätze der griech. Rhythmiker*, p. 70.

Δωδεκάσημος·



Κῶλον ἑξάσημον·

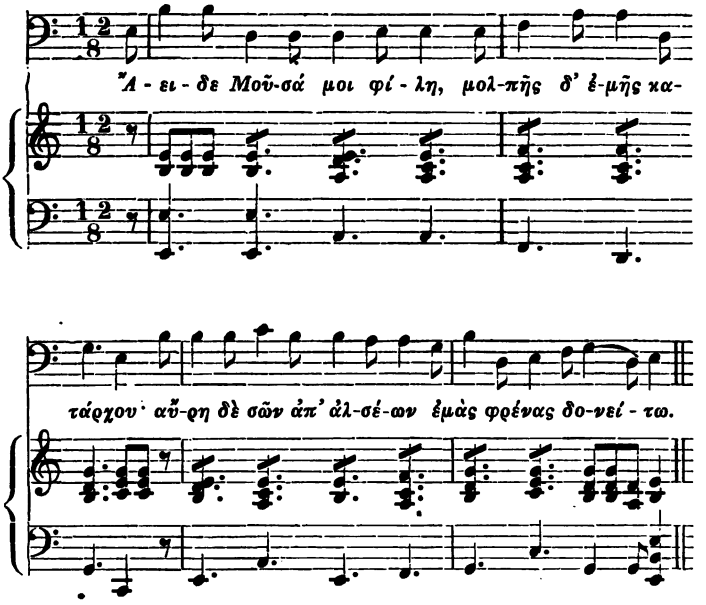


L'HYMNE A LA MUSE (1).

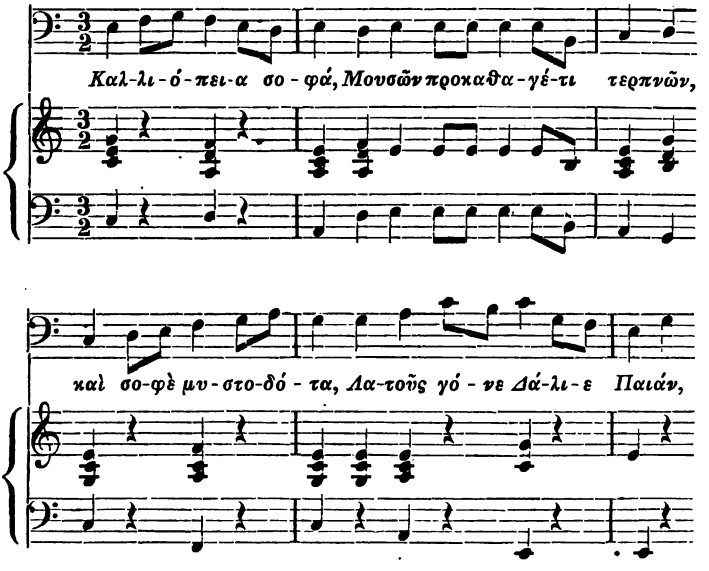
Les notes grecques en ont été retrouvées récemment; elles ont été traduites en musique moderne par M. Westphal. Voici le texte de l'hymne:

Ἄειδε Μοῦσά μοι φίλη, μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου·
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων ἐμὰς φρένας δονείτω·
Καλλιόπεια σοφά, μουσῶν πρυκαθαγέτι τερπνῶν,
καὶ σοφὲ μυστοδότα, Λατοῦς γόνε Δάλιε παιάν,
εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.

Et en voici l'air:



(1) Même ouvrage, p. 182, 188.


Καλ-λι-ό-πει-α σο-φά, Μουσῶν προκαθα-γέ-τι τερπνῶν,
καὶ σο-φὲ μυ-στο-δό-τα, Λα-τοῦς γό-νε Δά-λι-ε Παιάν,

NOTE SUR LE VERS ALEXANDRIN.

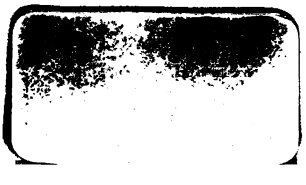
J'ai essayé de ramener dans la première partie (p. 74) le vers alexandrin au tétramètre iambique catalectique. Toute réflexion faite, il vaut peut-être mieux le rattacher au tétramètre iambique acatalectique, dans lequel St. Ambroise a composé un si grand nombre de ses hymnes. La quantité prosodique y est fidèlement observée; seulement la latinité y a un cachet moderne; l'assonance et même la rime y sont visiblement recherchées. Voici le commencement de l'hymne célèbre adressée aux bienheureux martyrs:

Aeterna Christi munera | et martyrum victor*ias*
Laudes ferentes debi*tas* | lætis canamus mentibus.
Ecclesiarum princi*pes*, | belli triumphal*es* duc*es*,
Cælestis aulæ mili*tes*, | et vera mundi lumina,
Terrore victo sæculi, | spre*tis*que pœ*nis* corpo*ris*,
Mor*tis* sacræ compendio | vitam beatam possident.

La rime ressort bien plus vivement encore dans les vers suivants:

Somno refectis artubus, | spreto cubili surg*imus*,
Nobis, pater, canent*ibus* | adesse, te deposc*imus*.
Te lingua primum conc*inat*, | te mentis ardor amb*iat*,
Ut actorum sequen*tium* | tu, sancte, sis exor*dium*.

Ces vers comptent seize syllabes, l'alexandrin n'en compte que douze. Mais, que l'on veuille considérer, que la langue latine à l'époque de la décadence répugnait, plus que jamais, à terminer ces tétramètres par de véritables iambes, où l'ictus et l'accent se seraient trouvés sur des syllabes différentes, et auraient semblé se combattre. Sur dix-huit hémistiches, que nous venons de citer, un seul (*belli triumphāles*

dúces) a une chute vraiment antique. Les mots qui terminent les dix-sept autres, ont l'ictus et l'accent sur la même syllabe, c'est-à-dire sur l'antepénultième: *múnera, victórias, débitas, méntibus, súrgimus*, circonstance, qui jointe à l'habitude romaine de déprimer les désinences, faisait croire à une chute à peu près dactylique. On sait que la langue française ne connaît plus ni dactyles, ni anapestes véritables, et ne saurait par conséquent les reproduire. Les flexions qui avaient tant favorisé la naissance de la rime, n'existaient plus que très-imparfaitement du temps des premiers trouvères. Ceci explique, pourquoi voulant imiter les rhythmes, dans lesquels étaient écrits les chants de l'église, ils abrégèrent d'une syllabe chacun des deux hémistiches de l'octonaire. Le vers fut réduit ainsi à quatorze syllabes, dont deux mi-muettes. On n'ignore pas, qu'il revêtit souvent cette forme au moyen âge (voyez part I, page 75) — ce n'est qu'à l'époque de la renaissance qu'on commença à exiger, que le premier hémistiche eût une chute masculine.

FIN.